PAULO MARTINS

LITERATURA LATINA

2009

© 2009 – IESDE Brasil S.A. É proibida a reprodução, mesmo parcial, por qualquer processo, sem autorização por escrito dos autores e do detentor dos direitos autorais.

M386 Martins, Paulo. / Literatura Latina. / Paulo Martins. — Curitiba : IESDE Brasil S.A. , 2009. 268 p.

ISBN: 978-85-387-0901-5

1. Literatura Latina - História. 2. Língua Latina - Literatura. 3. Gêneros Literários latinos. I. Título.

CDD 870.9

Capa: IESDE Brasil S.A.
Imagem da capa: Domínio público.

Todos os direitos reservados.

IESDE Brasil S.A.
Al. Dr. Carlos de Carvalho, 1.482. CEP: 80730-200
Batel – Curitiba – PR
0800 708 88 88 – www.iesde.com.br

Paulo Martins

Doutor e Mestre em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de Língua e Literatura Latina da Graduação e da Pós-Graduação na USP.

Sumário

Roma: contexto histórico-literário 13

Roma e seus limites 13
Roma: uma breve história 17
Práticas letradas 23
Imitação (*imitatio*), emulação (*aemulatio*) e tradição (*traditio*) 26

Lírica 33

O gênero lírico no mundo moderno e na Antiguidade Clássica 33
Horácio e a diversidade lírica: a obra de Horácio 38
Horácio das odes: a efemeridade da vida e a perenidade da obra 40

Elegia 51

Noção moderna de elegia 51
A elegia romana 51
O gênero elegíaco grego e a modalidade inovadora romana: Catulo, Tibulo, Ovídio e Propércio 52

Bucólica 71

O mundo campesino e a poesia pastoral 71
A importância das *Bucólicas* de Virgílio e dos *Idílios* de Teócrito de Siracusa 78

Épica 91

Camões, Homero e Virgílio 91
Virgílio em seu tempo 92
Eneida 93

Comédia 107

Antecedentes gregos da comédia: Aristófanes e Menandro 107
A comédia nova e a construção dos tipos segundo Teofrasto 114
As comédias de Plauto e Terêncio 115

Tragédia 125

A *Poética* de Aristóteles e a tragédia 125
As tragédias de Sêneca: aspectos inovadores e diferenciais 130

Historiografia 143

Verdade e verossimilhança 143
Modalidades historiográficas romanas 149
As monografias de Salústio 153
Os comentários de Júlio César 156
A história universal de Tito Lívio 157
A obra de Tácito 158

Retórica 167

Uma pequena história da retórica 167
A organização dos discursos 170
Retórica na Antiguidade 176

Oratória 187

A arte cidadã, política e republicana: suas origens gregas 187
Demóstenes, Lísias e Isócrates 193
Gêneros do discurso segundo a retórica antiga 194
Cícero nos tribunais, no Senado e nas assembleias 200

Poesia didática.....209

Poesia e escolas de retórica.....209
O paradigma grego: Hesíodo.....211
Modalidades poéticas didáticas romanas.....216

Sátira.....227

Origens da sátira.....227
Função da sátira.....229
A invectiva: o iambo.....231
A sátira: o riso.....232
A sátira menipeia.....241

Gabarito.....251

Referências.....259

Anotações.....269

Apresentação

Toda vez que alguém pretende falar algo sobre Literatura, ou sobre quaisquer outras expressões artísticas, é de bom tom que inicie contextualizando-a. O contexto nada mais é que o universo de referências que circunda e circunscreve determinada obra de arte, isto é, o somatório de elementos culturais que são tratados direta ou indiretamente pela obra e na obra. Podemos dizer ainda: o conjunto de dados de cultura que compõe o conhecimento de mundo de certo autor, pintor, escultor, cineasta ou dramaturgo e que se reflete implícita ou explicitamente em sua cotidiana tarefa de representar o mundo, traduzido em arte.

Falar de literatura latina é, portanto, tarefa ingente. Não só compreende largo espectro temporal – 13 séculos –, como também compreende vastíssimo universo geográfico. Isso tudo sem falarmos na enorme gama de gêneros literários lá produzidos, sem pensarmos a diversidade das gentes que caracteriza ou determina a expressão literária em cada autor de acordo com suas idiossincrasias.

Entretanto, apesar de difícil, a tarefa deve ser empreendida. É lógico que o contexto aqui reproduzido será aquele que mais amplamente interfere no maior número de obras e de autores latinos conhecidos, porém jamais seria possível imaginar que esse daria conta da totalidade de obras e de autores desses 13 séculos de história.

Adotamos, pois, critérios que norteiam a produção literária no período: os gêneros literários, balizados de acordo com as preceptivas e doutrinas desses gêneros na Antiguidade greco-latina: teorias poéticas, retóricas e gramáticas que ensinam a produção e instruem a recepção.

Essa última questão, a saber, a instrução da recepção, é também viés a ser esclarecido por nós no decorrer desse trabalho, pois a ela, a essa recepção, foram produzidas as obras das quais ora falamos. Assim a delimitação da audiência como uma das variáveis de contexto pode, sim, via doutrina de decoro retórico (*aptum*), que pressupõe adequação de forma e conteúdo (*uerba et res*) ao leitor/ouvinte, oferecer instrumentos de compreensão do texto literário antigo, viés esse bem aferido pela estética da recepção de Hans Robert Jauss (1921-1997).

É necessário que esclareçamos outro pressuposto na esteira do contexto, na esteira daquilo que contém a obra: a teoria antiga dos gêneros. A maior parte da arte antiga mimética por excelência – excluiríamos aqui talvez a produção Homérica e Hesiódica – e a mimese devem ser entendidas por duas vias distintas: a da natureza e a da tradição e por essa segunda, podemos inferir que a produção literária antiga parte do princípio óbvio que: "Se desejo produzir uma comédia romana, devo buscar na tradição os melhores poetas cômicos para que com eles eu produza a emulação, isto é, o imite buscando superá-lo nas virtudes da *elocução*, na boa concretização dos *caracteres*, na efetiva causalidade do *enredo*, na

precisa operação da *melopeia*, na pertinente construção dos *pensamentos* e nos inovadores aspectos da *encenação*".

Para que esse suposto poeta cômico consiga realizar toda essa tarefa de imitação, superando os melhores paradigmas oferecidos pela tradição, antes de tudo deve ter em mente que a poesia e a prosa antigas, como técnica (*ars*/*técne*), são mediadas por doutrinas de gênero que estabelecem os melhores caminhos para que se alcance a efetivação da excelência.

Pelo que vemos, portanto, tratar de literatura antiga, seja latina seja grega, não é uma tarefa simples que apenas depende da boa intenção do leitor ou de certa sensibilidade romântica, ao contrário, é tarefa tão árdua quanto é distante essa literatura de nós, que depende de variáveis múltiplas para que nos aproximemos minimamente dos efeitos, digamos "estéticos", que autores como Virgílio, Catulo, Horácio, Plauto, Propércio, Cícero, Tito Lívio, Salústio, Petrônio, Sêneca e outros lograram intentar e conseguiram, pois que suas obras, apesar do impiedoso tempo – já vão 2 000 anos em média – ainda sobrevivem, e mais: interferem, alteram, modificam, intensificam a produção literária moderna e contemporânea ocidental.

Assim não há como negar o Virgílio que há em Camões ou em Dante, não há como não ver em Shakespeare a tragédia de Sêneca, não existe a menor possibilidade de não enxergar nos poetas árcades o bucolismo de Teócrito e de Virgílio e assim por diante.

Essas obras antigas são clássicos e assim sendo, Italo Calvino, escritor italiano, em seu livro *Por que ler os Clássicos*, bem informa:

> "Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos."

Ou ainda:

> "Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram..."

Paulo Martins

Roma: contexto histórico-literário

Roma e seus limites

Sempre que pensamos em Roma, imaginamos um império enorme, consolidado no século I de nossa era e hoje ilustrado pelas mais diversas obras do cinema e da televisão. Como exemplos temos o seriado *Roma*, produzido pela HBO (John Milius, William Macdonald e Bruno Heller, 2005 e 2006), os filmes *Gladiador* (de Ridley Scott, 2000), *Spartacus* (de Stanley Kubrick, 1960) e *Ben-Hur* (de Willian Wyler, 1959) ou até mesmo o desenho animado – em que se pese o tom satírico – *Asterix e a Surpresa de César* (1984). Mas o que há em comum entre eles? A resposta é simples: a grandeza de Roma e sua indiscutível superioridade político-econômica em relação a outros povos, sejam eles aliados, sejam inimigos. Entretanto, fato é que Roma nem sempre foi grande e, portanto, nem sempre foi superior política e economicamente aos seus contemporâneos.

Sobre essa questão, temos o testemunho de Dionísio de Halicarnaso (1984, p. 38-39), autor do século I a.C.:

> As mais ilustres das soberanias anteriores, que conhecemos através da História, foram destruídas depois de terem alcançado muita força e poder. E as potências gregas não são dignas de serem comparadas com elas, pois não atingiram nem a grandeza de sua importância, nem a fama durante tanto tempo como aquelas. Os atenienses dominaram apenas a costa durante 68 anos, e não toda, apenas aquela que está entre o Ponto Euxino (Mar Negro) e o Panfilio e, assim, quando sua supremacia naval foi maior. Os Lacedemônios, donos do Peloponeso e do resto da Grécia, quiseram levar seus domínios até a Macedônia, porém foram detidos pelos tebanos e não conservaram o poder, sequer 30 anos completos. Ao contrário, a cidade dos romanos governa toda a terra que não é acessível, mas habitada por homens e domina todo o mar, não apenas aquele que está dentro das colunas de Hércules, mas também todo o mar navegável; é a primeira e única cidade que se tem lembrança em todos os tempos que havia feito da saída e porta do Sol os limites de seus domínios. E o período de sua soberania não foi curto, mas maior que qualquer outra cidade ou reino; pois desde o começo, imediatamente após sua fundação, foi anexando os povos limítrofes que eram muitos e belicosos e continuou escravizando a todos os que se opunham. Hão passados 745 anos desde então [...]

Há sempre que se lembrar de que as principais características dessa

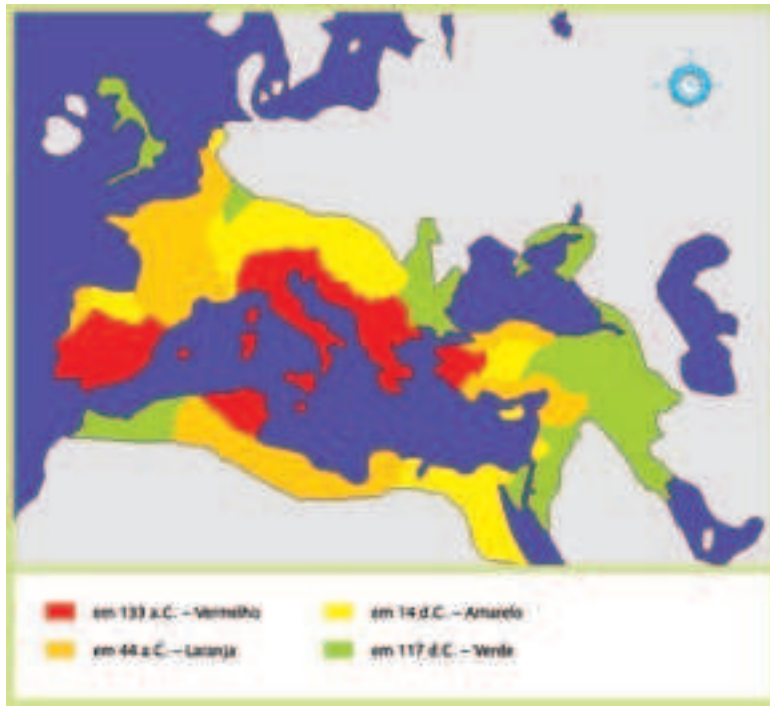
megapotência da Antiguidade, sua extensão e importância, nem sempre foram as mesmas durante os seus 13 séculos de existência. Vejamos primeiramente a expansão territorial na Península Itálica:

IESDE Brasil S.A.

Crescimento do território romano entre 500 a.C.–100 a.C., na Península Itálica.

Muito além da expansão territorial dentro da Península Itálica, há uma constante superação de limites territoriais além da península que, ao mesmo tempo, imprimia-lhe alternativas comerciais e conferia-lhe poder político, inicialmente apenas no mundo mediterrâneo e mais tarde em todo mundo ocidental conhecido à época. Ao observarmos as sobreposições, temos a efetiva visualização do tamanho dessa potência da Antiguidade:

- limite ao ocidente – a Península Ibérica em sua porção atlântica;
- limite ao oriente – o Mar Cáspio em sua porção do Azerbaijão e Kuwait, ao norte do Golfo Pérsico;
- limite ao norte – a atual Inglaterra;
- limite ao sul – o norte da África, desde o Marrocos até a porção oriental do Sudão.



IESDE Brasil S.A.

Expansão do mundo romano.

Imperialismo às avessas

Em que esse "gigantismo territorial" interfere na construção e na constituição cultural europeia-ocidental? Algo nos parece evidente, o tamanho e a diversidade cultural atingidos por Roma nesses 13 séculos de história em nada se assemelham aos "impérios da modernidade". Pensamos hoje em zonas de influência em que o ativo interfere no passivo – o invadido tem suas características culturais obturadas pela força do invasor. É assim que ainda reverberam o imperialismo norte-americano ou o comunismo do ex-bloco socialista, liderado por Moscou.

Em que diferem então? O poeta Horácio (Quinto Horácio Flaco), que cunhou o famosíssimo adágio[1] *carpe diem* (*Ode*, 1,11), em sua Epístola 2, 1, 156-157[2] propõe: *Graecia capta ferum uictorem cepit et artes intulit agresti Latio*, isto é, "A Grécia capturada capturou o fero vencedor e introduziu artes no agreste Lácio". Tal afirmação indica que Roma, ao invés de impor certo padrão cultural aos povos e territórios anexados a ela, como seria o mais comum, dava toda

[1] Ditado.

[2] A notação bibliográfica nos estudos clássicos aceita no mundo todo funciona assim: 2 = Livro II de Epístolas de Horácio; 1 = a primeira epístola desse livro; 156-157 = versos 156 e 157.

liberdade aos vencidos em relação à manutenção de suas identidades culturais que, vez por outra, passavam a fazer parte dos horizontes culturais dos próprios romanos da metrópole. Observemos que depois da anexação de quaisquer territórios ao conglomerado de outros territórios a que se deu muito mais tarde o nome de Império Romano, os residentes/moradores desses passavam a ser romanos também.

A Grécia na Península Itálica

Um fato dessa liberdade dada por Roma para os territórios anexados acontece no início do Império, quando houve a assunção de certos cultos religiosos exógenos[3]. Por exemplo, divindades egípcias, muitas vezes, surgem nas representações imagéticas do período, associadas às itálicas propriamente ditas. Todos nós sabemos que a esfinge é um ser híbrido e mítico egípcio, entretanto ela aparece cunhada em muitas moedas romanas do século I d.C., querendo, em certa medida, associar aquilo que ela representa ao poder do Império. Quando falamos, por outro lado, da religião greco-romana, faz-se necessário anotar uma distinção, já que há, em solo itálico, vasta região colonizada pelos helênicos, que recebe o nome de *Magna Grécia* (Meg£lh `Ellaj), que, a partir do século II a.C., passa a ser anexada ao território romano. Assim, não podemos entender a cultura grega como interferência no universo romano, muito mais, dela faz parte, une-se àquelas culturas autóctones/aborígenes da Península Itálica (etrusca, osca, úmbria e latina).

Bengston (1984, p. 61-62) informa:

> Tarento, ao final do século IV a.C., era a metrópole espiritual da Magna Grécia. De Tarento havia irradiado em outros tempos o pitagorismo que aliava a uma filosofia mística uma doutrina política e uma cultura científica, assim como o prestígio na música. Parece claro que as populações bárbaras não permaneceram insensíveis a certos aspectos, pelo menos, daquela espiritualidade tarentina e que assimilaram avidamente suas práticas e crenças religiosas. Tudo isso *favorecia a influência da cidade*. Tal influência se manifestou em Nápoles, sitiada pelos romanos em 326 e defendida por tropas samnitas, junto a contigentes gregos apoiados pelo ouro tarentino. Finalmente Roma venceu e levou a cabo um tratado de paz com Nápoles e colocou uma guarnição na cidade. (grifo nosso)

[3] Exógeno (2004): que provém do exterior, que se produz no exterior (do organismo, do sistema), ou que é devido a causas externas.

Divulgação.

Magna Grécia e as cidades colonizadas pelos gregos, cartagineses e aborígenes.

Roma: uma breve história

Grandes dificuldades são encontradas na reconstrução da história objetiva dos povos da Antiguidade. Essas se fundam especialmente na ausência de fontes historiográficas confiáveis, porque, no mais das vezes, as grandes civilizações antigas eram ágrafas como foram, por exemplo, a grega entre os séculos XX a.C. e VI a.C. e a romana em seus primórdios. Assim, como são poucos os registros materiais, devemos informações mais longínquas às mitografias[4] – frequentemente transmitidas oralmente, na Antiguidade Clássica – e mais recentemente aos achados arqueológicos que, não raras vezes, desmentem as primeiras, principalmente naquilo a que as datas se referem.

Sobre essa questão, Michael Grant (1987, p. 18) nos diz:

> Assim, quando buscamos reconstruir a história remota e a cronologia de Roma, temos de desconfiar de seus abundantes mitos e lendas patrióticos e partidários. Não obstante, este é, infelizmente, o único material literário que temos para todos esses primeiros séculos, antes que quaisquer fatos históricos fidedignos sejam disponíveis. Os mitos são muito importantes porque mostram aquilo que as gerações posteriores de romanos acreditavam sobre seu país e como funcionavam suas mentes.

[4] Mitografia (2004): ciência que estuda os mitos; descrição dos mitos.

Entretanto, assumiremos aquilo que tradicionalmente é aceito entre os historiadores e latinistas contemporâneos acerca da fundação e da delimitação histórica de suas formas de governo, essas sim, determinantes e fundamentais para a compreensão da literatura produzida. Três são os períodos históricos de Roma: a Realeza (753-509 a.C.), a República (509-43 a.C.) e o Império (43 a.C.-476 d.C.)

Realeza

Como não poderia deixar de ser, o período da *Realeza romana* é o que melhor se enquadra nas questões metodológicas levantadas por Grant sob o aspecto da construção da história e, consequentemente, da identidade cultural romana em seus primórdios. A mitografia, amiúde, oral, de um lado, e uma história objetiva e científica, muitos séculos distante do objeto, de outro, são as únicas fontes que temos acerca do período do qual vale ressaltar a ordem e a origem desses governantes:

Reis romanos

Reis latinos e sabinos	
753 a.C.–716	Rômulo
716–673	Numa Pompílio
673–641	Túlio Hostílio
641–616	Anco Márcio
Reis etruscos (Tarquínios)	
616–578	Tarquínio Prisco
578–534	Sérvio Túlio
534–509 a.C.	Tarquínio, o Soberbo

O período histórico dos reis romanos é o mais curto entre os três períodos da sua história, compreendendo algo em torno de pouco mais de dois séculos. Sob o aspecto da literatura, esse momento histórico é pouco importante, uma vez que não há registro histórico em língua latina, tal como nós a conhecemos hoje em que se pesem aqui artefatos arqueológicos como a *fíbula praenestina*, pequeno broche de ouro que contém a primeira inscrição em latim arcaico, datada do século VII a.C., no qual lemos:

Divulgação.

Fíbula Praenestina. Século VII a.C.

A inscrição nela contida apenas fazia referência ao ourives que a fabricara e ao nome daquele que encomendara a peça. Diz a inscrição: "*Manios med fhefhaked Numasioi*" (latim arcaico) ou "*Manius me fecit Numasio*" (latim clássico), ou seja, Mânio me fez para Numásio.

Sob o ponto de vista literário, portanto, não há produção na época dos reis de Roma. Tal fato, entretanto, não pode ser visto necessariamente no viés da improdutividade cultural. Antes, talvez, deva ser considerado como ausência produzida pela impiedade do tempo, pois, mesmo ágrafa, uma sociedade pode produzir grande literatura. O exemplo mais claro é a sobrevivência das obras de Homero que durante séculos foram transmitidas oralmente e apenas no século V a.C. teriam sido veiculadas pela escrita. Assim, se Roma não nos legou obra literária nesse período, dois motivos concorrem: a inexorável ação do tempo ou, realmente, as práticas letradas não haviam sido empreendidas.

República

Se o período dos reis não nos deixou registros literários, a *República*, por seu turno, foi momento dos mais frutíferos, pois é desse período o primeiro registro tido como literário em Roma, e também a ocorrência da disseminação de gêneros literários não romanos, principalmente aqueles desenvolvidos em Alexandria, durante o Império Macedônico.

Assim, se costuma atribuir ao ano de 250 a.C. o início da literatura latina, com a composição da tradução da *Odisseia* realizada por Lívio Andronico. Essa data é interessante, pois desnuda certa sincronicidade com a expansão de Roma, marcada na República com as vitórias sobre os samnitas entre 341-304 a.C. (expandindo o poder da cidade ao centro da Península Itálica), e a tomada da cidade grega de Tarento, na Magna Grécia, em 272 a.C.

Há que se notar, portanto, que já iam 500 anos aproximadamente de história quando surge o primeiro registro da literatura latina. Curioso é que esse registro seja uma tradução da *Odisseia*. Tal fato nos faz minimamente refletir sobre dois aspectos: a tradução como literatura e o influxo helênico (estamos diante da *Odisseia*) no universo romano, nos moldes que nos informa Horácio na sua epístola, como já vimos.

A compreensão da tradução como literatura parece-nos absolutamente óbvia hoje em dia, principalmente se pensarmos nas teorias modernas da tradução como recriação ou transcriação[5], teorizadas por Augusto e Haroldo de Campos nos anos 1960 e 1970. Entretanto, na Roma republicana, apesar de os efeitos serem similares, isto é, os de se valorizar a tradução como prática letrada, o que leva a esse mesmo efeito não é a genialidade do poeta tradutor, mas antes o princípio poético e mimético de emulação, como veremos adiante.

A República talvez seja, dentre os três sistemas políticos existentes na história de Roma, aquele que mais a singularizou, isto é, aquele que a diferenciou entre a totalidade dos povos da Antiguidade. Poder-se-ia dizer que, em certa medida, a República romana é o equivalente itálico da pólis grega.

Império ou Principado

O termo *imperium* refere-se ao poder administrativo supremo, à autoridade exercida por um comandante militar, a uma investidura concedida pelo Senado a certos cidadãos em momentos esporádicos da história da República. Isso tudo sempre sob o controle do Senado, o que, para os romanos, significava controle do povo; afinal todas as instituições públicas estavam sob controle do Senado o que, de certa forma, impõem limitações aos governantes e deixa absolutamente claro que o povo representado nas figuras dos senadores comanda os destinos de Roma.

[5] Entre os poetas concretos, houve uma supervalorização da tradução, dando-lhe estatuto de criação literária, seguindo os preceitos do famoso poeta Ezra Pound.

A grande crise no final da República, instaurada pelo conflito de interesses entre o grupo da aristocracia, liderado por Pompeu, o Grande, e o grupo dos populares, liderado por Júlio César, faz com que o Senado encontre uma saída política temporária: o *triunvirato*, isto é, a divisão dos poderes da República entre três nomes. O primeiro triunvirato foi composto por Júlio César, Pompeu e Crasso. Essa saída negociada para gerir a crise político-institucional malogra, isto é, aquilo que era para ser uma solução pacífica entre forças políticas discordes acaba numa terrível guerra civil comandada por dois desses triúnviros, Júlio César e Pompeu. Com a vitória do primeiro sobre o segundo, o conflito só faz aumentar e culmina com o assassinato de Júlio César por uma conjuração de senadores liderada por Bruto.

Após a morte daquele que se declarara ditador perpétuo (*dictator perpetuus*), o Senado experimenta a mesma solução anterior e soergue o triunvirato mais uma vez. Sua composição dessa vez é Otávio, Marco Antônio e Lépido. Vale dizer, entretanto, que a dissensão, mantém-se entre dois aliados de Júlio César, seu sobrinho-neto Otávio e seu lugar-tenente Marco Antônio. Com a vitória do primeiro sobre o segundo, o segundo triunvirato termina e a República, por intermédio do Senado, passa a conceder mais e mais poderes a uma só pessoa, Otávio, que, justamente por esse acúmulo de atributos, passa a ser conhecido como o primeiro imperador romano, recebendo a designação de Augusto.

O vastíssimo período imperial (do século I ao V), se não singulariza Roma como o republicano, é, de longe, o que mais reverberou, ou seja, se o modelo republicano é diferencial, o imperial romano é emulado em diversos momentos da história universal. Não foi por acaso que Aachen, na atual Alemanha, durante o império de Carlos Magno (Sacro Império Romano-Germânico), foi chamada de "a segunda Roma". Não foi de outra forma que Roma se tornou paradigma emblemático a Napoleão e a outros "líderes" ocidentais que usurparam meios romanos de representação em prol de ideologias nefastas, hoje absolutamente execradas.

Alguns dos mais importantes imperadores romanos e suas respectivas dinastias:

Imperador	Data	Dinastia
Augusto ou Otávio ou Otaviano	27 a.C. – 14 d.C.	Júlio-Claudiana
Tibério	14 – 37	
Calígula	37 – 41	
Cláudio	41 – 54	
Nero	54 – 68	

Imperador	Data	Dinastia
Galba	69	Ano dos quatro imperadores
Otho	69	
Vitélio	69	
Vespasiano	69–79	Flaviana
Tito Flávio	79–81	
Domiciano	81–96	
Nerva	96–98	Antoninos
Trajano	98–117	
Adriano	117–138	
Antonio Pio	138–161	
Marco Aurélio	161–180	
Lúcio Vero	161–169 (Coimperador)	
Cômodo	177–192	
Pertinax	193	Severos
Dídio Juliano	193	
Séptimio Severo (...)[6]	193–211	
Caracala	197–217	
Geta (...)	209–211	
Alexandre Severo	222–235	
Crise do 3.º Século - 29 Imperadores (235–268)		
Império das Gálias–seis Imperadores (260–274)		
Imperadores Ilírios–13 Imperadores (268–284)		
Diocleciano (...)	284–305	Constantiniana
Constantino I (...)	307–337	
Juliano, o Apóstata (...)	361–363	
Rômulo Augusto	475–476	Último imperador do ocidente.

Sob a perspectiva literária e artística, podemos dizer que o início do Império trouxe consigo a emancipação estética de Roma. Se a República é nitidamente devedora das artes gregas, sejam elas de matiz clássico-arcaizante, sejam de matiz helenístico, o Império consolida um modo poético de produção literária diferenciado.

Assim, o nascimento do Império com a morte de Júlio César em pleno Senado (bela antítese!) é o nascimento de uma arte singular e, portanto, propriamente romana, ainda que dialogue sistematicamente com outras culturas antigas como a grega, a egípcia, a mesopotâmica, a gaulesa, a celta entre outras. A *pax romana* (paz romana) de Augusto, além de todo significado político (época de paz polí-

[6] Foram suprimidos um ou mais imperadores.

tica interna, longe dos conflitos civis), é metaforicamente a pacificação de conflitos poéticos internos a Roma, que facilmente são vislumbrados na agonia da República com os *poetae noui* (poetas novos) ou *neóteroi* (os jovenzinhos), como Cícero (106 a.C.–46 a.C.) pejorativamente preferia.

Catulo (84 a.C.–54 a.C.) dizia: "Aos velhos severos todos voz nem vez vamos dar" (poema 5). Com isso ele desejava era calar um projeto literário antigo, vetusto, calcado na sisudez e na gravidade cívica em detrimento da leveza e da suavidade da vida cotidiana. A poesia valorosa para esses jovenzinhos, como os chamara Cícero, era aquela que "incita o que excita, não aos jovens, mas a esses velhos que já não têm jogo de cintura..." (poema 16). Esse projeto, iniciado por Catulo, Calvo e outros, será levado adiante, Império adentro, por poetas como Horácio, Propércio, Tibulo, Ovídio, Virgílio e Marcial.

É claro que, sob o Império, outras manifestações literárias, que não as poéticas, avolumaram-se, como é caso da *historiografia* de Tácito; da *sátira menipeia* de Petrônio; da *tragédia* e da *sátira* de Sêneca; da *tratadística* de Quintiliano e de Plínio, o Velho; a *epistolografia* de Plínio, o Jovem.

Práticas letradas

Princípios de observação, leitura e compreensão da literatura latina: as poéticas, as retóricas e as gramáticas

Quando falamos em literatura latina, devemos sempre ter em mente uma questão metodológica importantíssima que diz respeito à própria nomeação de literatura que para nós, modernos e pós-modernos, seria uma disciplina reguladora dos discursos esteticamente construídos e constituídos com o intuito de produzir deleite ao agente da fruição, leitor ou ouvinte. Tal concepção, entretanto, não pode ser aplicada ao mundo romano, porque não só o conceito de literatura assim considerado é pré-romântico (iluminista mesmo), como também, para os romanos, todos os discursos indistintamente são regulados por algumas disciplinas que educam e instruem o público leitor a recepção. Essas não são singulares, como a teoria literária, antes as temos plurais: as poéticas, as retóricas e as gramáticas.

Assim, as práticas letradas romanas devem ser sempre observadas em nome de certo rigor científico à luz dessas disciplinas, pois que foram fundadas na ordenação estabelecida por ele, e o seu público receptor que as fruiu, nessas foi educado. Portanto, conceitos técnicos inexistentes à época da constituição do discurso estudado serão sempre preteridos em nome da precisão.

Periodização

Mesmo não aceitando a designação *literatura* e impondo um critério metodológico que pressupõe o reconhecimento das doutrinas do discurso na Antiguidade Clássica, não podemos nos desvencilhar de certa delimitação cronológica do paradigma positivista, pois essa nos garante os critérios de seleção contextual que devemos utilizar para ler certo texto latino sob o ponto de vista retórico, poético ou gramatical. Afinal, já vimos que mesmo na Antiguidade há poéticas, retóricas e gramáticas, pois então devemos selecioná-las para aplicá-las a certa prática letrada de acordo com sua cronologia.

Períodos literários

Período literário	Datação/nome	Autores
Fase Primitiva	753–250 a.C.	–
Fase Helenística	250–81 a.C.	Lívio Andronico, Plauto, Terêncio, Névio, Ênio e Cornélio Nepos
Fase Clássica	81–43 a.C. – Época de Cícero	Cícero, Lucrécio, Catulo, Júlio César e Salústio
	43–14 d.C. – Época de Augusto	Virgílio, Horácio, Propércio, Tibulo, Ovídio, Tito-Lívio e Petrônio.
	14–68 d.C. – Época dos claudianos	Tácito, Marcial, Sêneca e Plínio, o Velho.
Fase Pós-Clássica	68–337 d.C. – Época pré-cristã	Quintiliano, Plínio, o Jovem e Tertuliano.
	337–476 d.C. – Época cristã	Ausônio e Agostinho.

Gêneros literários

Ao contrário da classificação moderna de gêneros literários, que inicialmente divide os gêneros em prosa e poesia, aristotelicamente nas práticas letradas greco-romanas, os gêneros podem ser classificados pelos *meios*, pelos *modos* e pelos *objetos* e, assim, pautados igualmente pelo princípio da imitação (*mimesis*).

Tomemos, pois, os gêneros literários de acordo com o *objeto* da imitação, segundo Aristóteles (1973, p. 444) na *Poética*:

> Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade de caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como fazem os pintores: Polignoto representava os homens superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhante a nós.

Sob a perspectiva da poesia antiga, poder-se-ia pensar no seguinte esquema:

Objetos da imitação segundo a Poética de Aristóteles

Gênero	Pintura	Poesia	Imitação	Imitado
Elevado	Polignoto	Virgílio/Sêneca	Epopeia/Tragédia	Superior Virtude
Médio	Dionísio	Horácio/Catulo/Ovídio	Ode/Hendecassílabo/Elegia	Igual a nós
Baixo	Páuson	Catulo/Horácio/Marcial/Plauto	Jambo/Sátira/Comédia	Inferior Vício

Dessa maneira, tanto as artes literárias ou as práticas letradas, como a pintura ou a escultura, devem obrigatoriamente ser observadas do ponto de vista analítico, tendo como ponto de partida o gênero e subgêneros nos quais se enquadram, aplicando-se, pois, categorias analíticas adequadas a esses gêneros.

Não há como observar os caracteres da tragédia, tendo como termo de comparação os caracteres da comédia. Suas constituições são distintas, uma vez que os primeiros operam ações de índole elevada, enquanto os segundos, de baixa índole.

Não se pode, por exemplo, avaliar uma obra cujo *modo* venha a ser narrativo como a epopeia, com as categorias de análise próprias à observação da ação como no teatro como um todo, pelo simples fato de não haver no teatro narração e, tampouco na epopeia, ação.

Imitação (*imitatio*), emulação (*aemulatio*) e tradição (*traditio*)

Essas formas de expressão literária, de imitação, que podem ser elevados, médios e baixos dependiam de outras variáveis dentro do processo compositivo. Para os antigos gregos e romanos, a ideia de imitação da natureza (*mímesis/imitatio*/imitação) como fator determinante para elaboração de certo texto, vinha acompanhada da observação e imitação de textos de mesmo gênero, anteriores àquele que se estava construindo. Não bastava ao autor imitar a natureza, era mister também proceder como outros autores de mesmo gênero já tinham procedido (*zêlosis*/*aemulatio*/emulação), utilizando, por exemplo, os mesmos lugares -comuns e os mesmos mecanismos compositivos específicos de cada gênero.

Arte e engenho (*ars* e *ingenium*)

Esses processos semelhantes de composição é que permitiam ao público discernir se um poeta e/ou um prosador era melhor do que outro e se um autor tinha se valido adequadamente dos mecanismos e processos de composição, a que se deu o nome de *ars* (arte), isto é, aferir seu *ingenium*, sua habilidade técnica inata.

Um exemplo típico: a poesia épica de Virgílio, a *Eneida*, aristotelicamente elevada, tem como *objeto* as ações superiores do herói Eneias que sai de Troia, impelido pelos deuses, para fundar Roma. Tem como *meio* a imitação em versos hexâmetros[7] e como *modo* a narrativa. Diz a proposição do poema:

Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris - 1
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit
litora, multum ille et terris iactatus et alto
ui superum, saeuae memorem Iunonis ob iram,
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem -5
inferretque deos Latio; genus unde Latinum
Albanique patres atque altae moenia Romae. -7
(VIRGILE, 1920, p. 200)

As armas canto e o varão que, fugindo das plagas de Troia
Por injunções do Destino, instalou-se na Itália primeiro
E de Lavínio nas praias. A impluso dos deuses por muito
Tempo nos mares e em terras vagou sob as iras de Juno,
Guerras sem fim sustentou para as bases lançar da Cidade
E ao Lácio os deuses trazer – o começo da gente latina,
Dos pais albanos primevos e os muros de Roma altanados.
(VIRGÍLIO, 1980, p. 9)

[7] Um tipo de metro empregado essencialmente, mas não exclusivamente, pelas composições épicas na Antiguidade Clássica.

As palavras-chave desse início são armas (*arma*) e varão (*uirum*); tais palavras indicam o início da emulação de Virgílio com Homero. A *Eneida* irá cantar as armas, como Homero cantou na *Ilíada* e também irá cantar o homem, varão, assim como o mesmo poeta grego o fez na *Odisseia*. O segundo momento da emulação é o desdobramento dessa intenção inicial, pois o termo varão vem desdobrado em "nos mares e em terras vagou" como Ulisses e o termo armas, em "guerras sem fim sustentou" como Aquiles.

A tradição da poesia épica ocidental, como todos sabem, começa a partir de Homero e suas duas epopeias: *Ilíada* e *Odisseia*. A primeira trata da ira de Aquiles, herói grego, que se desentende com Agamêmnon, outro herói grego, dentro do contexto da Guerra de Troia. Como esse desentendimento ocorre entre heróis, o objeto da imitação é elevado. O meio da imitação também são os versos hexâmetros e o modo é igualmente narrativo. Essa semelhança também ocorre com a *Odisseia*.

Entretanto, o mais interessante é o dialogismo existente entre a obra romana de Virgílio e as duas epopeias gregas de Homero. Pode-se dizer que os temas da *Ilíada* e da *Odisseia* estão presentes na *Eneida*. Assim, os seis primeiros cantos da *Eneida*, por tratarem da viagem de Eneias para a Península Itálica, dialogam com a *Odisseia*, que fala da viagem de volta de Ulisses/Odisseu para Ítaca depois da Guerra de Troia. Já os seis últimos cantos, por tratarem da guerra de conquista da Península Itálica, dialogam com a *Ilíada*, cujo pano de fundo é a Guerra de Troia.

Texto complementar

A história da literatura como provocação à teoria literária

(JAUSS, 1994)

Nos cursos oferecidos nas universidades, a história da literatura está visivelmente desaparecendo. Há tempos já não constitui segredo algum afirmar que os filólogos de minha geração orgulham-se de ter substituído os tradicionais painéis globais ou de época de sua literatura nacional por cursos voltados para um enfoque sistemático ou centrados em problemas histó-

ricos específicos. A produção científica oferece um quadro semelhante: as empreitadas coletivas, na forma de manuais, enciclopédias e volumes interpretativos – estes constituindo o ramo mais recente das assim chamadas sínteses de livraria –, desalojaram as histórias da literatura, tidas por pretensiosas e pouco sérias. Significativamente, tais coletâneas pseudo-históricas raramente resultam da iniciativa de estudiosos, mas devem-se, em geral, à ideia de algum editor empreendedor. Já a pesquisa levada a sério, por sua vez, encontra registro em monografias de revistas especializadas, pautando-se pelo critério mais rigoroso dos métodos científico-literários da estilística, da retórica, da filologia textual, da semântica, da poética e da história das palavras, dos motivos e dos gêneros. Por certo, também as revistas atuais especializadas em filologia encontram-se ainda, em grande medida, repletas de ensaios que se contentam com uma abordagem histórico-literária. Seus autores, porém, veem-se expostos a uma dupla crítica. Da ótica das disciplinas vizinhas, os problemas que levantam são, aberta ou veladamente, qualificados de pseudoproblemas, e seus resultados, desdenhados como um saber puramente antigo. Tampouco a crítica oriunda da teoria literária revela-se mais complacente em seu juízo. Tal crítica tem a objetar à história clássica da literatura que ela apenas se pretende uma forma da escrita da história, mas, na verdade, move-se numa esfera exterior à dimensão histórica e, ao fazê-lo, falha igualmente na fundamentação do juízo estético que seu objeto – a literatura, enquanto uma forma de arte – demanda.

Primeiramente, cumpre esclarecer essa crítica. A história da literatura, em sua forma mais habitual, costuma esquivar-se do perigo de uma enumeração meramente cronológica dos fatos ordenando seu material segundo tendências gerais, gêneros e "outras categorias", para então, sob tais rubricas, abordar as obras individualmente, em sequência cronológica. A biografia dos autores e a apreciação do conjunto de sua obra surgem aí em passagens aleatórias e digressivas, à maneira de um elefante branco. Ou, então, o historiador da literatura ordena seu material de forma unilinear, seguindo a cronologia dos grandes autores e apreciando-os conforme o esquema de "vida e obra" – os autores menores ficam aí a ver navios (são inseridos nos intervalos entre os grandes), e o próprio desenvolvimento dos gêneros vê-se, assim, inevitavelmente fracionado. Esta última modalidade de história da literatura corresponde, sobretudo, ao cânone dos autores da Antiguidade Clássica; já a primeira encontra-se com maior frequência nas literaturas modernas, que

se defrontam com a dificuldade – crescente à medida que se aproximam do presente – de ter de fazer uma seleção dentre uma série de autores e obras cujo conjunto mal se consegue divisar. Contudo, uma descrição da literatura que segue um cânone em geral preestabelecido e simplesmente enfileira vida e obra dos escritores em sequência cronológica não constitui – como já observou Gervinus – *história alguma; mal chega a ser o esqueleto de uma história*. Do mesmo modo, nenhum historiador tomaria por histórica uma apresentação da literatura segundo seus gêneros que, registrando mudanças de uma obra para a outra, persiga as formas autônomas do desenvolvimento da lírica, do drama e do romance e emoldure o todo inexplicado com uma observação de caráter geral – amiúde tomada emprestada à história – sobre o *Zeitgeist* (alma, espírito) e as tendências políticas do período. Por outro lado, não é apenas raro, mas francamente malvisto, que um historiador da literatura profira veredictos qualitativos acerca de obras de épocas passadas. Muito pelo contrário, o historiador costuma, antes, apoiar-se no ideal de objetividade da historiografia, à qual cabe apenas descrever *como as coisas efetivamente aconteceram*. Sua abstinência estética funda-se em boas razões. Afinal, a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão. Ademais, se, comprometido com o ideal da objetividade, o historiador da literatura limita-se à apresentação de um passado acabado, deixando ao crítico competente o juízo acerca da literatura do presente inacabado e apegando-se ao cânone seguro das "obras-primas", permanecerá ele o mais das vezes, em sua distância histórica, uma ou duas gerações atrasado em relação ao estágio mais recente do desenvolvimento da literatura. Na melhor das hipóteses, participará, pois, como leitor passivo da discussão presente sobre os fenômenos literários contemporâneos, tornando-se, assim, na construção de seu juízo, um parasita de uma crítica que, em segredo, ele desdenha como "não científica". Que papel resta hoje, portanto, a um estudo histórico da literatura que, para recorrer a uma definição clássica do interesse na história – a de Friedrich Schiller –, tem tão pouco a ensinar ao *observador pensante* que não oferece ao *homem prático* nenhum modelo a ser imitado, nem nenhum esclarecimento ao *filósofo,* e que, ademais, não logra prometer ao leitor nada que se assemelhe a *uma fonte do mais nobre entretenimento?*

Dica de estudo

- Assista às duas temporadas do seriado *Roma*, produzido pela HBO.

A primeira temporada resgata o final da República, desde a crise instaurada entre os Aristocratas e os Populares até a morte de Júlio César. A segunda retrata o início do Império com a ascensão de Otávio Augusto ao poder. Tanto uma como outra, apesar de romanceadas, apresentam excepcional carga de fidedignidade com os testemunhos antigos e, em certa medida, nos inserem nesse universo romano tão distante de nós.

Estudos literários

1. Faça a distinção entre o conceito de imperialismo e império no mundo romano e no mundo contemporâneo

2. Explique os mecanismos de imitação e emulação como diálogo com a tradição na literatura latina.

Lírica

O gênero lírico no mundo moderno e na Antiguidade Clássica

Entre os gregos antigos, a designação *poesia lírica* não era algo tão largo semanticamente quanto hoje. Eles entendiam poesia lírica como uma composição em versos cuja *performance* deveria obrigatoriamente prever o acompanhamento musical da lira (*lyra*). Tal ideia é corroborada pela própria existência de poesias congêneres: aquela a que se chamou aulética (acompanhada do *aulós*/flauta), ou aquela a que se deu o nome de citarística (acompanhada da cítara). Essas poesias são reconhecidas na Antiguidade grega como mélicas, pois contém *mélos* (música) e, portanto, são composições poéticas cantadas ou acompanhadas musicalmente.

Hoje em dia, na esteira de Hegel[1], é comum encontrarmos que a lírica é a contrapartida da poesia épica. Assim a primeira é a poesia da subjetividade, o império do "eu"; enquanto a segunda é a poesia da objetividade, sob o comando do "ele". Admitida essa possibilidade hegeliana, poder-se-ia imaginar que o universo literário da poesia lírica seria gigantesco, pois abarcaria, sob seu crivo, uma diversidade enorme de poemas.

Apesar de Aristóteles na *Poética* centrar sua discussão fundamentalmente na questão da poesia trágica, mais especificamente na poesia de Sófocles do *Édipo Rei*, ele talvez abra uma possibilidade de compressão de universo lírico, aulético, citarístico e, mesmo, elegíaco. No capítulo dois, tratando dos objetos da imitação, ele diz que a imitação ora observa ações superiores, ora ações inferiores, ora ações como as nossas e essas últimas talvez sejam aquelas as quais devemos associar ao dito gênero lírico.

Nesse sentido, se calcarmos a ideia de ações superiores como heroicas e divinas, encontraríamos os gêneros trágico e épico, pois lá é espaço para essas. Se determinarmos que ações inferiores sejam aquelas pautadas pelo vício, então a comédia, a sátira ou a invectiva jâmbica seriam o

[1] Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1813), filósofo alemão, é tido por muitos como o principal autor do idealismo alemão. Entre suas obras, temos aquelas dedicadas às artes, os quatro volumes do seu *Curso de Estética*.

palco necessário para o desenrolar desse tipo de ação. Por sua vez, se as ações do homem comum são aquelas que nos diferem por não serem unicamente viciosas ou virtuosas, então elas não teriam outro lugar para serem representadas, se não a poesia da subjetividade lírica, ou melhor, personalização lírica, aulética, citarística ou mesmo elegíaca.

Importante ressaltar que essa variedade, digamos, lírica, aulética e citarística não sobreviverá em Roma; todas elas serão abarcadas pela primeira. A diversidade lírica irá se impor já a partir da própria *performance*. Entretanto, sabemos que pensar em uma poesia centrada na "personalização do eu" é deveras extenso. A multiplicidade temática aberta por essa possibilidade amplia-se ao infinito e a própria Antiguidade, mesmo que tardiamente, tomou para si a concepção de lírica abrangente e variada, como podemos notar em Tertuliano[2] (*apud* ACHCAR, 1994, p. 32):

> "'*multicolor et discolor et uersicolor, numquam ipsa, semper alia, etsi semper ipsa quando alia, totiens denique mutanda quotiens mouenda*".
>
> "multicolor, de várias cores, versicolor, nunca a mesma, mas sempre outra, embora sempre a mesma quando outra, tantas vezes enfim mudando-se quantas movendo-se."

Mais proximamente, ainda que com rasgos de um romantismo anacrônico, Ernst Bickel (1982, p. 610) propõe:

> A palavra abstrata grega *lyriké* não aparece até o século I a.C., ainda que *lyricoi*, aplicado aos poetas, tenha entre os alexandrinos um uso dilatado. Contudo, a arte pessoal subjetiva, que tem sua aparição na literatura romana a partir da época dos neotéricos, pode se classificar também de poesia lírica. É claro que o conceito de poesia lírica não se completa de maneira nenhuma com a poesia interpretada com o instrumento da *lyra*, ou com a música de qualquer outro instrumento. O conceito do lírico não se afirma porque a palavra artística vai acompanhada pela entonação ou mostra-se na melodia. O que é realmente importante é que se trata de criações, que estão sujeitas a princípios tais como o daquele que, de alguma maneira, guarda afinidade com espírito artístico musical; isto torna-se patente na agitação dos sentimentos e na subjetividade da ordenação das ideias. Assim os antigos hinos cultuais, que abundam na poesia romana, ainda que fossem cantados, só podem ser considerados poesia lírica. Pois, neles não se expressa a subjetividade do sentimento pessoal, mas sim a emotividade de uma cultura social primitiva. Ao contrário, merecem ser consideradas líricas muitas poesias dos poetas neotéricos, que não foram compostas para ser cantadas nem jamais tiveram acompanhamento musical. Sucede em Horácio que, segundo os postulados de seu comportamento, estava em situação de intentar uma arte subjetiva pessoal e harmonizar com a aspiração a uma criação musical.

Gênero lírico e seus subgêneros na Antiguidade Clássica

Falar que a poesia lírica romana possui largo espectro temático é meia verdade, pois que a rigor em Roma tínhamos subgêneros poéticos, que assim eram

[2] Tertuliano (155-220) é um dos mais significativos poetas cristãos da Roma antiga.

determinados justamente por serem dependentes do tema, ou mesmo, por serem depositórios de certos lugares-comuns. Esses, por assim dizer, são mecanismos poético-retóricos que estão a serviço da mimese e da argumentação. Da mimese porque ela é cerne de qualquer composição e não há como realizá-la sem a utilização dos lugares-comuns de acordo com a tradição literária. Da argumentação, pois é justamente a partir dos lugares-comuns que se constroem argumentos bem realizados dentro do universo retórico.

Lugar-comum, mimese, *ingenium*

Se, na Antiguidade Clássica, quiséssemos fazer um poema a respeito da fugacidade da vida, deveríamos falar que a vida é como as estações do ano: de um lado, tem-se a alegria do verão e da primavera; de outro, tem-se a tristeza do inverno e do outono. Estes dizem respeito à velhice; aquelas, à juventude. A vida assemelhar-se-ia, também, com ciclo do Sol, porque o dia reflete e faz brilhar a luz da juventude, enquanto a noite revela a frieza e o vazio da velhice.

A repetição sistemática de lugares-comuns como esses, ao contrário do que hoje pode se imaginar, não é algo pejorativo ou indicador de falta de habilidade técnica ou de imaginação criativa, mas sim fator necessário e distintivo para o poeta e para o orador uma vez que traz à tona sua capacidade de falar a respeito de um assunto, do qual muitos já trataram, de maneira inovadora, eficiente e diferente, desnudando seu *ingenium* (engenho), sua habilidade inata.

Além do mais, o reconhecimento e a aplicação desses lugares-comuns pelo poeta, ou pelo orador, faz com que seu texto dialogue mais diretamente com sua recepção apta, isto é, seus leitores privilegiados, aqueles para os quais ele, poeta ou orador, previamente quis se dirigir.

A articulação desses elementos, a saber, tema, lugar-comum, mimese, tradição e recepção, opera definitivamente os subgêneros da lírica romana, que basicamente poderíamos dividir em:

- **Epílio** – Poema narrativo de pequena extensão cujos temas preferenciais são os motivos mitológicos ou os relacionamentos amorosos. Esse subgênero lírico é essencialmente helenístico (III a.C.–II a.C.) e suas principais características são o uso de descrições vivas (*ékphrasis*), preocupação com as figurações diminutas e as alusões doutas.

- **Epitalâmio** – Originariamente é a poesia dedicada às núpcias, em especial à divindade do casamento, o Himeneu. Essa, em tempos remotos, era

entoada no leito da esposa ainda virgem. Mais tarde, passa a ter lugar de destaque, como toda poesia lírica, nos banquetes oferecidos aos noivos no dia do casamento. Entre os poetas gregos, Safo e Estesícoro compuseram epitalâmios. Entre os romanos, Catulo.

- **Hino** – Poema ou cântico composto para glorificar deuses ou heróis. Sua origem remonta, segundo alguns autores, à época de Homero, pois a ele são atribuídos os primeiros hinos de que se tem notícia na Antiguidade Clássica.
- **Epinício** – Canto entoado para celebrar a vitória, inicialmente nos jogos olímpicos, mais tarde em todos os jogos da Antiguidade Clássica greco-romana. O autor de epinícios mais copioso é o grego Píndaro.
- **Nugas** – Pequeninas composições cuja temática é extraída da vida cotidiana. Poder-se-ia traduzir a palavra latina *nugae* por ninharias.
- **Ode** – Poema geralmente composto de estrofes de versos de igual medida, em tom alegre e entusiástico. Nesse sentido, podemos entender que dentro de uma possível gradação lírica, a ode seria o mais elevado dos poemas de gênero médio.
- **Epigrama** – Pequena composição, geralmente de caráter jocoso, derivada das inscrições epigráficas, tumulares ou não.

Autores relevantes e suas respectivas épocas

De acordo com Albrecht (1997), não existe em Roma, em sentido estrito, uma verdadeira tradição lírica, mas tão somente grandes realizações individuais que ora rivalizarão com a poesia epigramática, ora com os autores da antologia latina. Em que se pese ser tal asserção algo etnocêntrica e exagerada, talvez pudéssemos dizer que os dois grandes autores líricos do mundo latino foram Horácio e Catulo. Mas como a romanidade foi muito além dos séculos de César e Augusto, não havia como não pensar na poesia de Prudêncio como importante e significativa, principalmente para o medievo. Assim, entre as mais significativas "realizações individuais", têm-se:

Autor	Época literária	Datação
Catulo	Época de Júlio César	87-54 a.C.
Horácio	Época de Augusto	65-8 a.C.
Prudêncio	Época Cristã	348-413 d.C.

O poema 5 de Catulo talvez seja o que melhor exemplifique o lirismo romano incipiente e de tradição tipicamente a lexandrina que será fartamente explorado por Horácio em seus quatro livros de odes:

Vamos viver, minha Lésbia, e amar,
E aos rumores dos velhos mais severos,
A todos, voz nem vez vamos dar. Sóis
Podem morrer ou renascer, mas nós
Quando breve morrer a nossa luz,
Perpétua noite dormiremos, só.
Dá mil beijos, depois outros cem, dá
Muitos mil, depois outros sem fim, dá
Mais mil ainda e enfim mais cem – então
Quando beijos beijarmos (aos milhares!)
Vamos perder a conta, confundir,
P'ra que infeliz nenhum possa invejar,
Se de tantos souber, tão longos beijos.

(Tradução de: OLIVA NETO, 1996, p. 71.)

Por outro lado, podemos observar a produção lírica tardia e cristã nos versos de Prudêncio:

A ave que anuncia o dia
canta a luz que se aproxima;
já Cristo, que as almas desperta,
chama-nos à vida.

"Deixai", clama, "os leitos
doentios, soporíferos, ociosos;
e castos, honrados e bem despertos
vigiai: eu já estou próximo!"

Após o nascer do fúlgido sol
É tarde para desprezar o leito
Se, acrescentando-lhe parte da noite,
Não se aumentou o tempo do trabalho. [...]

(Tradução de: NOGUEIRA, Homero Osvaldo M., *apud* NOVAK, 1992, p. 317.)

Em certa medida a afirmação de Albrecht (1997) corrobora o que o retor latino, Quintiliano, nos adverte:

> *At Lyricorum idem Horatiius fere solus legi dignus. Nam et insurgit aliquando et plenus est iucunditatis et gratiae et varius figuris et verbis felicissime audax*. [Mas entre os líricos apenas Horácio é digno de ser lido. Enfim, ele se eleva, pois, de um lado, é pleno de encanto e de graça, de outro, é vário nas figuras e nas palavras é audaz com muito êxito]. (Institutio Oratoria, Livro 10, capítulo 1, parágrafo 96) (tradução nossa)

Horácio e a diversidade lírica: a obra de Horácio

Quinto Horácio Flaco nasceu em 65 a.C. em Venúsia, atual Venosa, na região da Basilicata, e, escravo liberto, uniu-se a Bruto, assassino de Júlio César. Mais tarde, tendo sido anistiado durante o segundo triunvirato, passou a fazer parte de um grupo de poetas e escritores financiados pelo lugar-tenente de Augusto, Mecenas. É desse período que nos resta sua produção poética.

Se a literatura clássica antiga deve sua importância a alguém – e seguramente deve – Horácio coloca-se entre os primeiros. Poeta de copiosa obra, singular e diferenciada, operou diversos gêneros poéticos dos quais talvez apenas a poesia épica tenha ficado fora de seu alcance. Dessa maneira, suas odes (quatro livros), seus epodos (um livro), suas sátiras (dois livros) e epístolas (dois livros, afora a *Arte Poética*) avolumam-se, produzindo um preciso retrato de seu tempo, a época de Augusto, além de representarem fielmente um repertório de formas e modos poéticos que até hoje encontram eco na vida literária. Talvez, entretanto, de todos os gêneros poéticos trabalhados por ele, suas odes sejam as peças literárias mais significativas, uma vez que a rapidez, suavidade, limpeza e, mais precisamente, a concisão dos versos nesses textos, sem falarmos em seus conteúdos, despertem espanto ao crítico moderno.

A ode: uma espécie lírica

Quando falamos *ode*, estamos tratando de um gênero poético, cuja origem remonta à Grécia arcaica e que possuía certa unidade regular métrica e estrófica, acompanhada musicalmente, como vimos, e que, ainda, do ponto de vista de seu tom, tratava de assuntos cotidianos de forma elevada e sublime, a despeito de, na maioria das vezes, tratar de matéria humana e não necessariamente divina ou heroica.

A novidade em Horácio

No entanto, há que se lembrar que, na época de Horácio, essas características da ode já haviam se moldado a um novo tipo de sociedade em que a escrita era supervalorizada e, portanto, o virtuosismo da *performance,* da *actio* (ação) já cedera lugar ao da elocução. A despeito da citação de lugares-comuns e da emulação com autores gregos como Arquíloco de Paros e Alceu e, ainda, do reconhecimento de ser sua poesia devedora aos modos gregos de composição, Horácio, ao lado de Virgílio, é responsável pela consolidação da tradição literária ocidental em suas bases clássicas. Isto é, em que se pese a importância da literatura grega, aquela que se produz em Roma é a que efetivamente dita modelos na literatura europeia moderna.

Um exemplo preciso do virtuosismo de Horácio é a quinta ode do primeiro livro, chamada *Ode à Pyrra* (*ad Pyrram*) que propomos a seguir numa excelente tradução de Nelson Ascher (*apud* ACHCAR, 1994, p. 225):

Que jovem grácil entre rosas
Urge-te ungido de perfumes,
Pyrra, em teu antro?
Pra quem singelos ornas

Louros cabelos? Ele a fé
Maldirá logo e instáveis deuses,
Sofrendo, inábil,
Mar bravo e negro vento,

Pois áurea frui-te ingênuo como
Se sempre livre, sempre amável
E ignora as auras
Falazes. Pobres desses

Que, intacta, ofuscas. Sacro muro
Por painel votivo atesta
Que alcei molhada
A veste ao deus do mar.

As quatro estrofes dessa pequena ode tratam sucinta e rapidamente de um caso amoroso, mais precisamente de um triângulo amoroso: a mulher Pyrra (se-

gunda pessoa), um jovem homem (terceira pessoa) e o eu lírico (primeira pessoa), que insta Pyrra acerca de seu novo amor, logo na segunda estrofe o desenlace é proposto, pois externa que ele sofrerá a impossibilidade do desejo amoroso, maldizendo a fé, os deuses e as potências naturais, mar e vento. Afinal, é característica de Pyrra não se entregar facilmente e, ainda, são incautos os homens que se interessam por ela por desconhecerem suas falácias, imaginando ela estar sempre livre e amável. A última estrofe finalmente indica que o próprio eu lírico é testemunha dos descasos de Pyrra, uma vez que já entregou ao deus do mar em sinal de prece sua veste molhada, seja de suas lágrimas pelo o amor não correspondido, seja como resultado do ato amoroso que nunca mais se repetiu. Essa ode talvez seja o melhor exemplo daquilo a que se convencionou chamar de poética alexandrina, pois que está assentada em pelo menos duas características fundamentais desta: o *leptós* (aquilo que é fino, diminuto) e o *malakós* (o que é suave).

Horácio das odes: a efemeridade da vida e a perenidade da obra

Informa, Francisco Achcar (1994, p.153):

> O sentimento da efemeridade da vida, formulado circunstancialmente na épica e presente na lírica desde os seus primórdios, tomou-se *locus communissimus* da poesia simposial. Horácio deu a esse sentimento expressão reiterada e esplendidamente variada, não sendo exagero tomá-lo como o poeta por excelência do tempo que foge da imperiosa necessidade de capturar o instante breve, no horizonte da morte, que percorre seus versos em imagens sempre impressionantes. Poeta da mortalidade, portanto – tanto mais que ele acreditava na imortalidade, na ideia da sobrevivência individual, tão pouco quanto o comum de seus contemporâneos educados. Para ele, nosso futuro terá a vaga configuração que prometem os mitos, ou talvez ainda bem menos que isto:
>
> Nós mal caímos onde
> Eneias pio, rico Tulo e Anco,
> Já somos pó e sombra.
>
> (Tradução de Elpino Duriense.)
>
> Mas, em meio aos temas insistentes da mortalidade, Horácio foi talvez o poeta que afirmou de maneira mais veemente e grandiosa sua crença na imortalidade que lhe estaria assegurada, a ele assim como às pessoas e às coisas tocadas por seu canto. O topos da perenidade da poesia deu ocasião a versos memoráveis, mas nunca tão rematadamente lapidares quanto – como era de esperar – no poema de encerramento dos Carmina III, 30, a grande coletânea que Eduard Fraenkel reputou "um dos mais audaciosos experimentos na história da poesia antiga".

Tomando por base essas duas afirmações de Achcar (1994) e tendo em vista as considerações feitas a respeito da questão dos lugares-comuns na poesia lírica latina, observemos as experiências poéticas de Horácio diante dessas duas temáticas.

A perenidade da obra

A despeito de sistematicamente trabalhar em suas odes estas duas vertentes estilísticas, a saber, a suavidade e a fineza, o que proporcionaria uma suposta fragilidade do ponto de vista da composição literária se comparadas à grandiosidade e à gravidade da épica virgiliana, por exemplo, as odes, como um todo, são tratadas pelo próprio poeta como um monumento, algo grandioso sem precedentes na história literária de Roma. Tanto isto é verdade que Horácio na última ode do livro terceiro, que deveria ser a última nesse subgênero lírico, pois não pretendia mais à época produzir odes, sugere seu próprio inventário poético:

> Eregi obra mais perene que bronze,
> Mais alta que pirâmides reais para
> Que nem chuva edaz nem Áquilo colérico
> Destruir possam ou inumeráveis séries
> De anos ou fuga dos tempos. De todo não
> Morrerei e mor parte de mim à Libitina
> Sobreviverá, sempre e em todo lugar, novo
> Renascerei por louvor até que o Pontífice
> Com tácita virgem Capitólio escale.
> Conhecido, onde Áufido violento ruge
> E onde Dauno pobre reinou, n'águas, sobre
> Campesinos, serei. Eu, de origem humilde,
> O primeiro que trouxe canções eólicas
> Ao metro itálico. Toma a grandeza por
> Mérito obtida e cinge-me a cabeça,
> Melpómene, desejando, com délfico louro.
>
> (Tradução nossa)

Vale ressaltar nessa ode a consciência da perenidade da obra de arte e sua grandeza, apesar de não estar produzindo um texto elevado, aristotelicamente falando, pois não escreve uma épica nem tampouco uma tragédia e, antes, opera a lírica. Assim, mesmo sendo esse gênero dedicado à leveza e à suavidade, ele é capaz de ser reconhecido como algo representativo de uma dimensão humana extremamente valorizada pela sociedade romana.

A efemeridade da vida

Em contrapartida à perenidade da poesia, a fugacidade da vida é outro elemento constante nas odes de Horácio. Assim, se de um lado aquilo que escreve é mais duradouro do que o bronze por sua altiva importância comparável à pirâmide de Quéops, e daí ser lembrado o poeta até a eternidade, sendo reconhecido sempre novo, ultrapassando em existência os ritos ancestrais e, hiperbolicamente, superando a própria natureza do tempo, do vento e das águas; de outro lado, reconhece as limitações do homem natural, limitado por excelência, cujo fim é sempre o pó e a ruína. Isto é exatamente o que propõe a sétima ode do livro quarto:

Dissolveram-se neves, já vergéis retornam
Aos campos e às árvores, comas;
Mudam vezes a terra e às margens tornam
Descendentes os regatos.
A Graça com Ninfas e com gêmeas irmãs
Ousa nua conduzir coros.
Vida eterna não esperes, ano e hora que rapta
Dia propício advertem.
Frios abrandam com Zéfiros, verão suplanta
Verá até que morto esteja;
Logo outono pomífero trará frutos e
Reviverá inverno sem pomos.
Luas céleres recuperam celestes danos
Quando, então, nós descemos
Onde estão Eneias pai, rico Tulo, Anco
E somos pó e sombra apenas.
Quem sabe se súperos somam ao todo,
De amanhãs um intervalo?
O que terás dado com ânimo amigo,
De ávido herdeiro fugirá.
Quando tiveres morrido e Minos tiver
Feito de ti juízo notável,
Nem estirpe, Torquato, nem fluência, nem
Piedade te darão vida;
Pois nem Diana livra de atroz inferno
Seu casto Hipólito,

Nem Teseu é forte para romper oblívios
Vínculos do caro Pirítoo.

(Tradução nossa)

Confundem-se nessa ode dois tipos de rapidez. A primeira no âmbito da elocução, os versos extremamente ligeiros e, em certa medida, simples e doces, são propostos em estrofes de dois versos, dísticos, que imprimem agilidade ao poema. A segunda, por sua vez, no âmbito do pensamento, do conteúdo, por assim dizer, reflete a passagem do tempo, a fugacidade desta convenção humana, lá medida pela passagem das estações. Ainda nesse âmbito observa-se a transposição do tempo natural e humano para o tempo mítico, isto é, quando as estações se nos passam, estamos entregues ao mundo do mito, do em si. E lá conviveremos com personagens da primeva história de Roma: Anco, Tulo e Eneias e teremos, sim, condição de avaliar que somos "pó e sombra". É mister observar que, neste rápido poema, o tempo humano e o tempo da eternidade e/ou mítico se misturam e, nesse sentido, somos regidos pela piedade dos deuses que poderão nos dar algo mais: "Quem sabe se os súperos somam ao todo / de amanhãs um intervalo?". Contudo, isso é uma incógnita não só para os mortais como também Hipólito ou Pirítoo.

A incerteza com a existência, a fugacidade da vida – pedra de toque dessas odes – produziu como efeito um lugar-comum da literatura ocidental, uma vez que nem os homens, tampouco os mitos, são capazes de saber exatamente a sua extensão. A este *tópos* (lugar-comum) da literatura deu-se o nome de *carpe diem*, isto é, colha o dia. Assim, se não sabemos quanto tempo temos, gozemos a vida ao máximo. A origem desse lugar-comum está na ode onze do primeiro livro:

Não procures – ímpio é saber – que fim
Deuses te darão e a mim também, Leucônoe,
Nem consultes babilônios números,
Tanto melhor será tudo sofrer! ou
Porque Jove deu vários invernos
Ou último que já fere o Tirreno em
Opostas rochas. Sê sábia, vinhos
Filtra e suprime em breve espaço longa
Espera. Ao falar, vida foge ínvida:
Colhe o dia e pouco crê no futuro.

(Tradução nossa)

A interlocutora do eu lírico, Leucônoe, é advertida para que não procure saber o tamanho de sua própria existência, antes deve ela tudo suportar tendo sido dado por Júpiter um dia apenas ou vários e, dessa forma, deve também buscar a verdadeira felicidade independentemente de qualquer coisa. Termina dizendo que a incredulidade nas coisas futuras é um sinônimo de sabedoria.

Na literatura de língua portuguesa, o autor que mais se aproximou de Horácio seguramente foi o heterônimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis. Todas as características elencadas para definir as odes do poeta romano podem ser facilmente encontradas nos poemas do modernista português. Mais do que isso, pode-se dizer que Ricardo Reis alude sistematicamente Horácio, produzindo aquilo a que se convencionou chamar de intertextualidade, como é o caso da ode 1, 38:

Da Pérsia, menino, adornos odeio;
Coroas com a tília atadas me cansam;
Não vás rebuscar a rosa em que partes
Tardia perdure.
Ao mirto simples não lavres lavores
Com zelo, peço: nem a ti que serves
Desdoura o mirto, nem a mim sob densa
Videira bebendo.

(Tradução de: OLIVA NETO *apud* ACHCAR, 1994, p. 215.)

Coroai-me de rosas,
Coroai-me em verdade
De rosas
Rosas que se apagam
Em fronte a apagar-se
Tão Cedo!
Coroai-me de rosas
E de folhas breves,
E basta.

(Ricardo Reis. *In*: PESSOA, 1981, p. 189.)

Texto complementar

Caráter geral da poesia lírica

(HEGEL, 1980)

A poesia épica nasceu do prazer de ouvir o relato de uma ação estranha que se desenrola, na forma de uma totalidade objetiva completa, ante a consciência do ouvinte. A poesia lírica satisfaz uma necessidade completamente oposta: a de perceber o que sentimos, as nossas emoções, os nossos sentimentos, as nossas paixões, mediante a linguagem e as palavras com que o revelamos ou objetivamos. Teremos, portanto, de examinar o conteúdo da poesia lírica, a sua essência, a sua forma, mas também o grau de consciência e o de cultura em que o poeta lírico haure os seus sentimentos e as suas representações.

O conteúdo da poesia lírica

O conteúdo da poesia lírica não pode ser a reprodução verbal de uma ação objetiva onde todo o mundo, com toda a riqueza das suas manifestações, se possa refletir ou simbolizar. O lirismo restringe-se ao homem individual e, consequentemente, às situações e aos objetos particulares. O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo. Graças a tal caráter de particularidade e de individualidade que constitui a base da poesia lírica, o conteúdo pode oferecer uma grande variedade e ligar-se a todos os assuntos da vida social, mas, sob esse aspecto, difere essencialmente do conteúdo da poesia épica, sem confusão possível. Enquanto a épica apresenta, numa só e mesma obra, a totalidade do espírito nacional em suas manifestações reais, a poesia lírica foca apenas um lado particular desta totalidade ou, pelo menos, mostra-se incapaz de explicitar e desenvolver a sua mensagem de forma tão completa quanto à da poesia épica. Não é, portanto, em determinada obra lírica

particular que iremos procurar a expressão da totalidade dos interesses, das representações, ideias e fins nacionais, mas no conjunto, na totalidade desta poesia ao longo dos séculos. A poesia lírica não comporta bíblias poéticas, semelhantes às que encontramos quando estudamos a poesia épica. Possui, todavia, uma vantagem: a de surgir, viver e prosperar em todas as vicissitudes da história nacional. A poesia épica propriamente dita, essa, só pode nascer, florescer e frutificar em certas idades genesíacas, para declinar e fenecer, passadas as épocas de heroísmo, quando a vida toma um aspecto habitual e prosaico.

Apesar de originada no particular e no individual, uma obra lírica pode ainda assim exprimir o que há de mais geral, mais profundo e mais elevado nas crenças, representações e relações humanas: o conteúdo essencial da religião, da arte, dos próprios pensamentos científicos, na medida em que se adaptem às formas da fantasia e da intuição e que penetrem no domínio do sentimento. As concepções gerais, a maneira de considerar o universo, as condições e as leis mais profundas que regem a vida, não estão, portanto, excluídas da poesia lírica e uma grande parte do conteúdo de que já falei a respeito dos gêneros épicos incompletos também convém a este novo gênero.

À esfera do geral como tal, agrega-se, em segundo lugar, o aspecto da particularidade. Esta, com efeito, pode combinar-se com essas verdades substanciais, quando tal situação particular, tal sentimento, tal representação isoladas estão apreendidas na sua profunda essencialidade e expressos de uma maneira substancia1. É o que se verifica em Schiller, por exemplo, não só nas poesias líricas propriamente ditas, como também nas baladas, a propósito das quais me contentarei com recordar a grandiosa descrição do coro das Eumênides nos Grous de Ibicus. Esse fragmento não é dramático nem épico, mas lírico. Por outro lado, essa união pode operar-se de tal modo que uma grande variedade de traços, de estados, de disposições e de casos particulares forneçam uma base real para a expressão lírica de concepções muito vastas e compreensivas, totalmente penetradas desta realidade. Essa união é por vezes utilizada na elegia e na epístola e, de uma maneira geral, em todas as considerações que encerram reflexões sobre a vida e o estado do mundo.

Como na poesia lírica quem se exprime é o indivíduo, este pode muito bem contentar-se com o conteúdo mais insignificante. Com efeito, o que interessa antes de tudo é a expressão da subjetividade como tal, das disposições da alma e dos sentimentos, e não a de um objeto exterior, por muito próximo que esteja. O estado de alma mais instantâneo, os anhelos do coração, os relâmpagos de alegria, a tristeza e a melancolia, as lágrimas, enfim toda a gama de sentidos nos seus movimentos mais rápidos e acidentes mais variados, permanecem fixos e eternizados mediante a expressão verbal. Verifica-se aqui, no domínio da poesia; um fato análogo ao que tive já ocasião de referir a propósito da pintura. Os objetos, o tema, são completamente acidentais; a importância reside na concepção e na expressão artísticas cujo encanto, no que se refere à poesia lírica, pode consistir no terno perfume que a alma exala, na novidade e na originalidade das ideias nos aspectos surpreendentes do pensamento etc.

Dicas de estudo

- Ensaio *Lírica e Sociedade*, do filósofo Theodor W. Adorno, Editora Abril Cultural.

Esse filósofo da Escola de Frankfurt em certa medida dialoga com a tradição da estética hegeliana.

- Procure ouvir a composição erudita de Carl Orff, *Carmina Burana*, que apesar de ter suas letras escritas na Idade Média, em certa medida pode manter relações culturais estreitas com a literatura latina, mais especificamente com a poesia lírica latina. Isso por dois motivos: a poesia lírica em latim clássico pode ser expressa pela palavra *carmen* cujo plural é *carmina*, sem esquecermos que *carmen* também pode significar canção ou encantamento. O segundo motivo é justamente a língua na qual estão escritas as canções musicadas por esse músico alemão. Carl Orff musicou igualmente poemas líricos do poeta latino Catulo (*Carmina Catulli*).

Estudos literários

1. Explique a oposição da poesia lírica em relação à poesia épica.

2. Esclareça o que deve ser entendido por lugar-comum ou *topos* dentro da poesia latina.

Elegia

Noção moderna de elegia

Aqui no Brasil, em 1985, o mercado editorial nos surpreendeu por conta da tradução e consequente publicação de um livro do famoso historiador francês Paul Veyne. Não que ele, historiador de renome internacional, não devesse ser publicado, mas essa obra específica não constava dos currículos dos cursos de História como sendo algo substantivo e necessário.

Tal obra intitulava-se *A Elegia Erótica Romana. O Amor, a Poesia e o Ocidente*. Esse pequeno livro, hoje esgotado, trata de um gênero poético curioso: a elegia, que, se observados os manuais de teoria literária, ou mesmo o título de alguns poemas da literatura brasileira e portuguesa, pode ser superficialmente associada a uma composição poética de cunho lamentoso, ou seja, é a elegia, na modernidade ocidental, um gênero poético cuja característica está centrada na temática do lamento, da tristeza, das desilusões existenciais.

É assim que a encontramos na lírica de Vinicius de Morais, de Rainer Maria Rilke n'*As Elegias de Duíno*, ou de Carlos Drummond de Andrade: "Ganhei (perdi) meu dia / E baixa a coisa fria chamada noite [...]". Entretanto, se associarmos essa ideia ao título do livro de Veyne, poderia haver aqui um paradoxo ou minimamente uma surpresa! Como o erótico, o sensual pode ser alvo do lamento? Sabemos que a impossibilidade da efetivação erótica pode suscitar graves danos psicológicos, mas não é da impossibilidade física sexual que os comentários do autor tratam no livro, tampouco as elegias escritas na Roma antiga.

A elegia romana

O livro de Veyne, mais do que um retrato da vida cotidiana romana na Antiguidade, analisa fidedignamente e mapeia a obra de quatro grandes poetas romanos: Catulo, Ovídio, Tibulo e Propércio. Esses quatro autores, que viveram entre o século I a.C. e o século I d.C., são alvo de uma acurada

leitura por parte do historiador que propõe uma ligação íntima entre suas composições e o modo de vida dos romanos. Nesses poetas, encontramos a história do amor em sua origem. Aprendemos a entender nossos próprios sentimentos amorosos ao observarmos os alheios e como essa forma de amar pode ser típica para nós ocidentais. E essa era a intenção desses autores: ensinar a amar. Ao lermos sobre amantes, nos tornamos aptos a amar. Dos antigos elegíacos, talvez Ovídio tenha sido o mais explícito nesse sentido, afinal os títulos de suas obras deixam clara essa preocupação: *Arte de Amar*, *Amores* e *Remedia Amores*. Entretanto, muito mais do que uma temática constante explícita que era, como vimos, o amor, a elegia romana (e a grega também) possuía uma forma fixa: o dístico elegíaco, como veremos.

O gênero elegíaco grego e a modalidade inovadora romana: Catulo, Tibulo, Ovídio e Propércio

A forma elegíaca

O verso latino e grego, diferentemente do que ocorre em português, é composto de sílabas longas e breves, unidas em torno de um esquema métrico predeterminado, denominado pé. A sequência de pés métricos associada à cesura atribui ao verso certo ritmo.

A atividade de observação das quantidades silábicas de determinada palavra em latim é obra do estudo da *prosódia latina*, enquanto a das medidas e esquemas métricos se dá pela *métrica latina*. Assim temos pés de três tempos: o *troqueu*, uma sílaba longa e uma breve (— ◡); o *jambo* ou *iambo*, uma sílaba breve e uma longa (◡ —), e o *tríbaco*, três sílabas breves (◡ ◡ ◡). Os pés de quatro tempos são: *dátilo*, uma sílaba longa e duas breves (— ◡ ◡), *espondeu*, duas sílabas longas (— —), e o *anapesto*, duas sílabas breves e uma longa (◡ ◡ —). A elegia romana assim como a grega antiga é composta por um *dístico* (estrofe de dois versos): o primeiro um hexâmetro datílico e o segundo um pentâmetro datílico. Isso significa dizer que o primeiro verso da estrofe é formado por seis pés de dátilo e o segundo verso da estrofe formado por cinco pés de dátilo.

— ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪

Hexâmetro datílico

— ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪

ou

— ∪∪ | — ∪∪ | — | | — ∪∪ | — ∪∪ | —

Pentâmetro datílico

Catulo (84 a.C.–54 a.C.)

Catulo é um poeta diferenciado dentre os reconhecidamente elegíacos romanos. Tal fato basicamente ocorre por dois motivos: o primeiro, sua extemporaneidade em relação aos outros, isto é, ele é da época de Júlio César enquanto os outros, essencialmente, enquadram-se no período de Augusto. O segundo motivo é de ordem estilística. Catulo não é como os outros, poeta exclusivamente elegíaco, antes é poeta vário, cultiva gama de gêneros, dentre os quais a lírica, o jambo, o epigrama e a elegia.

Em seu único livro de poesias podemos dizer que há uma seção elegíaca. Assim, dos 116 poemas que compõem o livro, são elegíacos do poema 65 ao 116. Entretanto, muitos deles são elegíacos quanto à forma, mas de conteúdo epigramático e, portanto, não haveria como classificá-los como essencialmente elegíacos.

A elegia de Catulo também não é marcada exclusivamente por uma temática amorosa, antes em alguns momentos ela dialoga com a tradição arcaica grega de cantos lamentosos. A elegia que abre a seção segue esse viés, contudo apresenta um desfecho inusitado. Talvez ela seja a das mais belas já produzidas, vejamos o poema 65 (OLIVA NETO, 1996, p. 133)[1]:

[1] O trabalho do Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto em *O Livro de Catulo* é internacionalmente reconhecido. Esse livro, publicado pela Editora da Universidade de São Paulo, está esgotado há anos. Recebeu o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), além de, pode-se dizer, ser um divisor de águas nos Estudos Clássicos no Brasil.

Embora, ilhado em mágoas, uma dor sem fim
me afaste, ó Hórtalo, das virgens doutas
nem bons frutos das Musas possa pensamento
gerar (que já flutua em tantos males
pois uma onda, há pouco manando do abismo
do Oblívio, os alvos pés banhou de meu
irmão, em quem, roubado a meus olhos, na praia
Reteia areias pesam de Troia, ah!
Nunca mais conversar nem ouvir-te contar-me
teus feitos, nunca mais te ver, irmão
mais amável que a vida, e sempre vou te amar,
meu canto tornar triste por tua morte,
qual canta sob as sombras dos ramos tão densas –
ave – a Daulíade a gemer a ausência
de Ítilo); em tanta dor porém te envio, ó Hórtalo,
estes versos vertidos de Calímaco
por teus ditos, dispersos aos ventos volúveis,
em vão não creres voaram de meu peito,
como a maçã – furtivo presente do amante –
que cai do casto colo da menina
esquecida, coitada, do fruto escondido
entre as dobras do manto: vem a mãe,
ela salta e no chão foge o fruto, em sua face
infeliz um rubor lhe sobe cúmplice.

Outro exemplo é o poema 101 (OLIVA NETO, 1996, p. 154-156):

Por muitos povos e por muitos mares vindo,
chego, irmão, a teu túmulo infeliz
para última dar-te dádiva de morte
e só falar a muda cinza em vão
pois Fortuna tolheu-me de tudo que foste,
ah! triste irmão tão cedo a mim roubado!
Agora o que por longa tradição dos pais
Ao túmulo se traz – dádiva ingrata –
Aceita em muito choro fraterno banhada.
E para sempre, irmão, olá e adeus.

O diálogo com a elegia grega nessas duas elegias, como é facilmente observável, dá-se na chave de um lamento que, nesses dois casos, pode ser associado ao dado de realidade bem interessante: a morte de seu irmão. Isso pode ser verificado nos versos: "Nunca mais conversar nem ouvir-te contar-me / teus feitos, nunca mais te ver, irmão / mais amável que a vida, e sempre vou te amar" em 65, e em 101, nos versos: "Aceita em muito choro fraterno banhada. / E para sempre, irmão, olá e adeus".

Tibulo (c. 55 a.C.–c. 19 a.C.)

Entre os elegíacos romanos, Tibulo sempre foi considerado o mais refinado, aquele com o gosto mais apurado, além de ser aquele que não desenvolveu tão incisivamente uma poesia de cunho erotizante. Curiosamente, Tibulo dialoga com a tradição idílica de Teócrito de Siracusa, ou seja, com a poesia pastoril ou idílica que tanto frutificará no século XVIII no Neoclassicismo.

Observemos, pois, um exemplo:

Outro acumule para si riquezas em ouro fulvo
e possua muitas jeiras de solo cultivado;
sofrimento incessante o aterrorize por causa de vizinho hostil,
e o toque da trombeta marcial lhe afugente o sono:
a mim, a minha pobreza me leve por uma vida ociosa,
desde que luza a minha lareira com o fogo permanente.
Eu mesmo, lavrador, plante no tempo certo videiras tenras
e, com mão hábil, grandes árvores frutíferas;
e não me abandone a Esperança mas me dê sempre abundância
de frutos e um denso mosto num lagar cheio.
Porque venero o tronco abandonado nos campos
e, na encruzilhada, a vetusta pedra, coroados de flores;
e qualquer fruto que o novo ano produza para mim,
consagrado, é oferecido ao Deus do agricultor.
Loura Ceres, possas ter, do nosso campo, uma coroa
de espigas suspensa ante as portas do teu templo;
e, no meu pomar cheio de frutos, ponha-se um rubro guardião,
um Priapo que aterrorize as aves com a foice ameaçadora.
Também vós, Lares, guardiães de um campo outrora fértil
hoje pobre, tendes os vossos presentes:

uma vitela imolada purificava então inúmeros novilhos;
agora uma ovelha é a pequena vítima de exíguo solo;
cairá para vós uma ovelha e, ao seu redor, clame a juventude
campestre: "Viva! Dai-nos colheitas e bons vinhos!"
Possa eu, apenas, viver desde já contente com pouco,
e não me entregar sempre a longas viagens
mas evitar os ardores estivais do Cão, à sombra
de uma árvore, junto aos regatos de águas que passam.
E não me envergonhe, afinal, haver manejado às vezes a enxada
ou haver estimulado bois vagarosos com o aguilhão.
Não me aborreça trazer ao colo, de volta a casa,
a ovelha ou o cabritinho abandonado pela mãe esquecida.
Vós, porém, ladrões e lobos, poupai o gado escasso:
de grande rebanho deve ser cobiçada a presa.
Aqui, todos os anos, costumo, eu, purificar o meu pastor
e espargir com leite a plácida Pales.
Sede propícios, Deuses, e não desdenheis, vós, os dons
da mesa pobre e dos vasos sem ornatos:
de barro fez para si o rústico ancestral as primeiras
taças: fabricou-as de argila, fácil de moldar.
Não reclamo, eu, as riquezas dos antepassados e os frutos
que ofereceu a meu ancestral a messe cuidada:
uma seara pequena é bastante se se pode repousar
no leito conhecido e aliviar o corpo na cama costumeira.
Como agrada ouvir, deitado, os ventos violentos,
aconchegada a amante ao peito amoroso;
ou, derramadas as gélidas águas do Austro hibernal,
tranquilo, cair no sono ao calor agradável do fogo.
Tenha eu esta sorte. Rico seja, de direito, o que pode
suportar a fúria do mar e as chuvas sombrias.
Oh! Desapareça tudo o que há de ouro e esmeraldas
antes que chore uma jovem por causa de viagens nossas.
A ti convém guerrear, Messala, na terra e no mar,
para que a tua casa possa ostentar despojos inimigos:
a mim me retêm, cativo, os vínculos de uma bela mulher
e, porteiro, sento-me ante as suas duras portas.
Não procuro, eu, ser louvado, minha Délia: contanto que
esteja contigo, podem chamar-me ocioso e inerte.

Que eu te olhe quando houver chegado a minha hora suprema;
que eu, morrendo, te prenda com mão enfraquecida.
Chorarás, Délia, e me darás, posto no leito prestes
a arder, beijos misturados com tristes lágrimas.
Chorarás: não têm as tuas entranhas liames de duro
ferro, nem, no teu amoroso coração, tens uma pedra.
Desses funerais, nenhum jovem, nenhuma virgem
poderá voltar de olhos secos a casa.
Não ultrajes, tu, os meus Manes mas poupa teus cabelos
soltos, Délia, e poupa tuas faces delicadas.
Entretanto, enquanto o permitem os fados, amemo-nos sempre:
logo virá a Morte, a cabeça coberta de trevas;
logo, sobreptícia, virá a idade inerte, e não ficará bem amar
ou dizer palavras ternas com a cabeça branca.
Agora é que se deve praticar a doce Vênus, enquanto não
envergonha quebrar batentes, e agrada haver semeado rixas:
aqui sou bom general e bom soldado. Vás, insígnias e trombetas,
afastai-vos: levai ferimentos aos varões ambiciosos
e levai também riquezas. Eu, garantido por um acervo razoável,
os ricos desprezarei e desprezarei a fome.

(Elegia 1, 1[1]. *In*: NOVAK, 1992, p. 115-121.)

[2] A notação bibliográfica nos estudos clássicos aceita no mundo todo funciona assim: 1 = número da elegia; 1 = número do livro em que a elegia se encontra (Elegia 1, 1). Mais para frente também aparecerão o número dos versos citados: Elegia 1, 1, 1-6.

Ovídio (43 a.C–17 d.C.)

Até meados do século XX, Ovídio era considerado um poeta menor, isto é, a crítica romântica do século XIX e XX aplicava-lhe etiquetas e, dessas, a que mais ecoava era a de ser retórico demais, como se o fato de sê-lo não fosse minimamente razoável para um homem de letras no século I a.C.

Enfim, Públio Nasão Ovídio muito produziu durante sua vida. Sua poesia, pode-se dizer, é tecnicamente irretocável. Sua precisão, sua inventividade e novidade, sua diversidade temática são elementos que imprimem a esse poeta uma importância ímpar na literatura ocidental. Sua obra elegíaca: dois livros de *Amores*, *Remédios do Amor*, *Os Cosméticos para o Rosto da Mulher*, *Arte de Amar*, *As Heroides*, *As Pônticas*, *Cantos Tristes* e *Os Fastos*. Vale observar que sua obra mais conhecida, principalmente por sua ampla divulgação no Renascimento, *As Metamorfoses*, não

é elegíaca, uma vez que não utiliza o esquema métrico específico desse gênero, tampouco sua temática é atinente a esse tipo de produção letrada.

Observemos uma elegia de sua obra mais juvenil, *Os Amores*, e outra de sua maturidade, *Cantos Tristes*. No contraste entre elas, podemos notar a alteração da dicção da sua produção: Ovídio deixa de lado a poesia erótico-amorosa de juventude e passa a realizar certa poesia da qual vazam os sentimentos mais maduros, associados ao lamento e à melancolia. Vejamos o primeiro caso:

Que diria ser isto: a cama me parecer
Tão dura, e, no leito, não permanecer nossas mantas,
E, insone, atravessar a noite, tão longa,
E os fatigados ossos do revolvido corpo doem?
Pois creio que saberia, se fosse provado por algum amor.
Ou ele, engenhoso, se insinua e lesa com um artifício oculto?
Assim será; fixaram-se em meu coração as tênues flechas,
E o feroz Amor revolve o possuído peito.
Cedemos ou lutando avivamos o súbito fogo?
Cedamos! O peso bem conduzido se torna leve.
Eu mesmo vi crescer inquietas chamas num facho agitado
E as vi morrer, quando ninguém o movia.
Quando os bois, oprimidos, rejeitam os primeiros jugos,
Recebem mais golpes do que aqueles a quem agrada o uso do arado.
O cavalo xucro é esfolado na boca, com duras bridas;
Sente menos os freios aquele que se entrega aos arneses.
O Amor acossa com mais força e muito mais ferozmente
Os rebeldes do que aqueles que admitem suportar-lhe a servidão.
Eis-me aqui, confesso: sou sua nova presa, Cupido;
Estendemos as mãos vencidas às tuas leis.
Não é necessária a guerra; o perdão e a paz rogamos,
E, inerme, vencido pelas armas, não serei glória para ti.
Coroa-te com murta, ajunta as pombas maternas;
O carro que te convém teu próprio padrasto dará,
E no carro dado, enquanto o povo aclama o triunfo, estarás em pé
E com maestria guiarás as aves emparelhadas.
Jovens cativos e meninas cativas serão conduzidos.
Este cortejo será teu magnífico triunfo.

Eu mesmo, presa nova, terei a ferida aberta recentemente
E com a mente renovada levarei cativos grilhões.[...]

(Amores, 1, 2, 1-30. *In*: DE BEM, 2007, p. 105-107.)

Já em *Cantos Tristes* temos:

Quando me vem à mente a imagem tristíssima daquela noite
em que vivi os últimos instantes na Cidade,
quando relembro a noite em que abandonei tantos bens que me eram caros,
ainda, agora, dos olhos meus escorre o pranto.
Já próximo estava o dia – pois me ordenara César
partir dos limites últimos da Ausônia –.
Não houvera tempo nem coragem bastante ou aptidão de preparar-me:
entorpecera-me o coração com a longa espera.
Não me preocupei com escravos, nem com escolher os companheiros
ou vestes ou recursos adequados a exilados.
Andei estupefato, como quem, ferido pelo raio de Júpiter,
vive e, ele mesmo, é inconsciente de sua vida.
Mas depois que a própria dor afastou de meu espírito esta nuvem
e voltaram, enfim, a si os meus sentidos,
falo pela última vez, quase a partir, com os amigos tão aflitos
(que – de muitos – eram apenas um ou dois).
A esposa amante me retinha, chorando eu, chorando ela própria mais convulsamente,
as lágrimas a escorrer pelas faces, que não as mereciam.
Longe a filha, estava ausente, distante sob os céus da Líbia
nem pudera saber do meu destino.
Aonde quer que se olhasse, luto e gemidos ressoavam;
dentro, a imagem de funerais não silentes é o que se via.[...]

(Cantos Tristes, 1, 3, 1-22. *In*: NOVAK, 1992, p. 241-243.)

Propércio (c. 50 a.C.–15 a.C.)

Propércio, por seu turno, assim como Tibulo e Ovídio, descarta o tom melancólico e, muitas vezes, parece ironizar o "eu elegíaco" que, como em grande parte das obras antigas, confunde-se com o "eu histórico e vivido" e que, neste caso, é Propércio. Traço interessante nessa obra é a insistência na utilização de lugares-comuns já experimentados por Catulo, por exemplo.

Em seus quatro livros de elegia, o poeta mostra um "eu" que se consome por um único amor: Cíntia. Ela é o centro de sua atenção, amor e desventuras. Propércio, além da construção literária de sua amada, não poupa esforços na caracterização do próprio amor. Essa caracterização passa pela própria explicitação da antropomorfização desse sentimento e sua associação à divindade greco-latina que o preside: Amor, Eros, Cupido. Vejamos o verbete sobre essa divindade em um conceituado *Dicionário de Mitologia Clássica* (GRIMAL, 2000, p. 148-149):

> A sua personalidade instável evoluiu bastante desde a era arcaica até a época alexandrina e romana. Nas mais antigas teogonias, Eros[3] é considerado como um deus nascido ao mesmo tempo que a Terra, gerado a partir do Caos primitivo, e era, como tal, adorado em Téspias sob a forma de uma pedra bruta. Segundo outra versão, Eros nasceu do ovo primordial gerado pela Noite, um ovo que se dividiu em duas partes, que deram origem ao Céu e à Terra. Eros permanecerá sempre, mesmo na época dos "embelezamentos" alexandrinos da sua lenda, uma força fundamental do mundo. É ele que assegura não somente a continuidade das espécies, mas também a coesão interna do Cosmo, tema sobre o qual se exerceu a especulação dos autores de cosmogonias, dos filósofos e dos poetas. É contra a tendência de considerar Eros como um dos grandes deuses que se insurge a doutrina apresentada por Platão no *Banquete,* sob a forma de um mito, que o filósofo coloca na boca de uma sacerdotisa de Mantineia, Diotima, que fora outrora, segundo ele, a iniciadora de Sócrates. Afirma ela que Eros é um "gênio" intermediário entre os deuses e os homens. Nasceu da união de Poro (o *Expediente)* com Penia (a *Pobreza),* no jardim dos deuses, após uma grande festa para a qual haviam sido convidadas todas as divindades. Aos seus progenitores deve as qualidades bem significativas e definidas que possui: sempre em busca do seu objeto, tal como a Pobreza, sabe sempre arranjar maneira de atingir os seus fins: como o Recurso. Mas longe de ser um deus todo-poderoso, é uma força eternamente insatisfeita e inquieta.

Assim, quando Propércio ou qualquer outro poeta elegíaco refere-se às ações ou características do sentimento amoroso, eles remetem os leitores a esse universo mítico-religioso.

Observemos como o poeta os caracteriza na 12.ª elegia do segundo livro:

Quem quer que seja que pintou o Amor menino
Não julgas que ele tivesse mãos admiráveis?
Primeiro viu os amantes viver sem juízo
e os grandes bens perecer sem cuidados.
O mesmo não ao acaso adicionou asas ligeiras
e fez o deus voar no coração humano:
É evidente, porque somos lançados em ondas alternadas
e nosso ar não se conserva em lugar algum
e com razão suas mãos são armadas com setas aduncas
e de seu ombro pende aljava de Gnossos:
Porque feriu, antes que seguros conheçamos inimigo,
ninguém se livra desta cicatriz.

[3] Eros entre os romanos é também conhecido como Amor e Cupido

Em mim as setas permanecem, permanece a imagem pueril:
mas, certamente, ele perdeu suas asas,
porque, ah!, não voa de meu peito para lugar algum
e assíduo em meu sangue gere guerras.
Por que te é agradável habitar em um coração ressequido?
Se existe a honra, lance em outro tuas setas!
É melhor atingir pessoas sãs com este veneno:
Não sou eu, mas minha tênue sombra está sendo açoitada.
Tanto que se me perderes, quem será que irá cantar tais coisas,
Essa, minha Musa suave, é tua maior glória:
Aquele que cante a cabeça, os dedos, os olhos negros
de menina e como seus pés irão seguir suavemente"

(PROPÉRCIO, Elegia 2, 2. Tradução nossa.)

A Cíntia de Propércio

O *leitmotiv*[4] de sua obra parte desta concepção do Amor. Cíntia é o cerne, mas por trás dela está a divindade que o abala. Note-se, entretanto, que existe a consciência subjacente dos efeitos do amor. A curiosidade maior é a ideia de puerilidade: o amor, como a criança, é capaz de ser encantador e cruel, cativante e insensível. Por sua vez, Cíntia também é caracterizada. Vejamos:

Cíntia foi a primeira que me capturou, mísero, com seus olhos;
eu nunca antes atingido por nenhum desejo.
Então, o Amor arrebatou-me meu olhar de arrogância inabalável
e debaixo de seus pés pressionou minha cabeça
até que me ensinou a odiar castas meninas
e, ímprobo, a viver sem prudência.[...]

(PROPÉRCIO, Elegia 1, 1, 1-6. Tradução nossa.)

Cíntia, assim como a Lésbia de Catulo, é caracterizada em diversas instâncias que percorrem desde a simples observação de sua beleza natural, que é mais do que suficiente para arrebatar o amado, até sua associação às características mais amargas e contundentes das mulheres de vida fácil em Roma. Ao mesmo tempo em que é figurada no âmbito mais sublime, é também observada sob a perspectiva de traços vis e baixos. O eu elegíaco ao referir-se a ela, Cíntia, a propõe, enunciado que é, como alvo de elogios e vitupérios. Nesse sentido, ora é amada,

ora é odiada. Tal dubiedade de sentimentos expressa nos versos de Propércio já fora sintetizada anos antes por um epigrama de Catulo:

> Odeio e amo. Talvez queiras saber "como?"
> Não sei. Só sei que sinto e crucifico-me.
>
> (OLIVA NETO, 1996, p.150.)

Amor e ódio. Beleza e feiura. Alegria e tristeza. Arrebatamento e desprezo. Verso e reverso de uma só moeda. Motivo e efeito do amor. Assim Propércio constrói a "sua amada", pontuando ora traços naturais que lhe são inerentes, ora marcando seu desprezo que nasce da impossibilidade da existência do "*affair* amoroso". Diz Propércio:

> Em que te adianta, minha vida, andar com cabelos ornados
> e ondular os trajes transparentes de Cós
> ou espargir com mirra de Orontes os cabelos
> e gabar-te com produtos estrangeiros
> e perder a natural graça com luxo comprado
> e não deixar brilhar o corpo com seus próprios encantos?
> Crê em mim, tua beleza não carece de nenhum cosmético:
> o Amor desnudo não gosta das belezas artificiais.
> Olha as cores que a bela terra produz,
> como as heras brotam melhor espontaneamente,
> como a árvore surge mais formosa em solitários antros
> e como a água sabe correr por vias não ensinadas.[...]
>
> (PROPÉRCIO. Elegia 1, 2, 1-12. Tradução nossa.)

Essa elegia – que poderia ser a versão *avant la lettre* de "Marina morena Marina você se pintou / Marina faça tudo / Mas faça o favor / Não pinte este rosto que eu gosto / Que eu gosto e que é só meu / Marina você já é bonita / Com o que Deus lhe deu [...]" de Dorival Caymmi – é marca da sublimidade com a qual Propércio pinta invariavelmente Cíntia para torná-la inatingível, a despeito do fato de sua beleza não carecer de artifícios humanos, por ser bela em si mesma é também inatingível, platonicamente falando.

A metalinguagem e a elegia de Propércio

Como grande parte dos poetas antigos, Propércio também nos dá chave da sua composição poética, isto é, abunda entre seus poemas a metalinguagem que pode indicar elementos constitutivos tanto da forma, como também do conteúdo:

> Perguntais donde são escritos tantos amores por mim,
> de onde meus suaves livros vem à boca.
> Estes não me canta Calíope, nem Apolo.
> A própria menina me produz engenho.
> Se a vi caminhar fulgente em veste de Cós,
> todo volume será sobre a veste de Cós.
> Se vi seus cabelos escorrerem pela sua fronte,
> Ela se alegra de seguir soberba dos cabelos louvados.
> Se com seus dedos de marfim tocou carme na lira,
> admiro que facilmente a sua mão toque com arte
> ou quando fecha os olhos que reclamam de sono,
> poeta encontro mil novas causas.
> Se, tendo tirado a roupa, nua luta comigo,
> então certamente torno agradável longas Ilíadas.[...]
>
> (PROPÉRCIO, Elegia 2, 1, 1-14. Tradução nossa.)

Apresentando uma visão típica romana, Propércio repudia a tradição oral e inspirada da poesia grega homérica, ao dizer que não é uma musa Calíope (uma das nove filhas de Zeus e de Mnemosyne – a Memória), tampouco Apolo, o deus do arco e da lira que o inspirou. Ao contrário, afirma que é a própria mulher o motivo de suas composições e, mais, de sua habilidade no trato com o verso. Vai além, explicita que mesmo elementos coadjuvantes próximos a ela – e apenas por esta proximidade – são capazes de fazê-lo poeta. Outro dado interessante é a tópica da recusa do gênero épico que aqui aparece subliminarmente. Calíope é musa da poesia épica e Apolo não só é o deus que tão bem maneja o arco (coincidentemente também Cupido o manipula), mas também a lira. Assim ele é bom na melodia e na guerra, elementos sempre ternos à épica. Além disso, uma metáfora que, para os antigos, parece-nos mais uma catacrese, desponta ao fim desse trecho: "Se, tendo tirado a roupa, nua luta comigo". O embate que ele sugere aqui não é o embate entre varões, ao estilo Heitor e Aquiles, antes é o combate dos corpos no leito. Assim sua poesia é marcada ao mesmo tempo pela distância da épica, porém mantém uma proximidade temática arrevesada – de um outro tipo de guerra, a do Amor.

O tema e o motivo elegíaco romano

Talvez não precisássemos ir tão longe, até a Roma da Antiguidade, para entender melhor esse tipo de poesia, ou melhor, esse gênero; bastaria escutarmos uma música gravada por Caetano Veloso em seu belo LP, *Cinema Transcendental*, chamada "Elegia". Ela é na verdade uma tradução feita por Augusto de Campos (1968, p. 123-125) do poema "Elegy going to bed", do poeta metafísico inglês John Donne (1572-1631):

Elegia indo para o leito

[...] desata esse corpete constelado,
Feito para deter o olhar ousado.
Entrega-te ao torpor que se derrama
De ti a mim, dizendo: hora da cama.
Tira o espartilho, quero descoberto
O que ele guarda, quieto, tão de perto.
O corpo que de tuas saias sai
É um campo em flor quando a sombra se esvai.
Arranca essa grinalda armada e deixa
Que cresça o diadema da madeixa.
Tira os sapatos e entra sem receio
Nesse templo de amor que é o nosso leito.
[...] deixa que a minha mão errante adentre
Atrás, na frente, em cima, em baixo, entre.
Minha América! Minha terra à vista,
Reino de paz, se um homem só a conquista,
Minha Mina preciosa, meu Império,
Feliz de quem penetre o teu mistério!
Liberto-me ficando teu escravo;
Onde cai minha mão, meu selo gravo.
Nudez total! Todo o prazer provém
De um corpo (como a alma sem corpo) sem vestes. [...]
Como encadernação vistosa, feita
Para iletrados, a mulher se enfeita;
Mas ela é um livro místico e somente
A alguns (a que tal graça se consente)

É dado lê-la. Eu sou um que sabe;
Como se diante da parteira, abre
Te: atira, sim, o linho branco fora,
Nem penitência nem decência agora.
Para ensinar-te eu me desnudo antes:
A coberta de um homem te é bastante.

Esse texto nos dá a chave de compreensão da elegia erótica romana, apesar de ser um texto inglês do século XVII. O ambiente do poema é o leito em que os amantes se encontram em pleno prelúdio amoroso. A partir dessa circunstância, o poeta tece considerações acerca do corpo da amada e subsequente ilação "metafísica", afinal o corpo "é um campo em flor quando a sombra se esvai". Depois dessa apresentação, o ato amoroso se consome: "deixa que minha mão errante adentre atrás, na frente, em cima, em baixo, entre". Notem que o poema não apresenta nenhuma referência à impossibilidade do ato amoroso, tampouco alude a uma crise existencial que seja geradora do lamento. Ao contrário, ele se coloca como ode (nos termos modernos) ao amor, isto é, um canto alegre e entusiástico ao ato sexual e à mulher amada.

Goethe (1749-1832), o famoso poeta alemão, autor do *Fausto* e do *Werther*, por sua vez, também compôs elegias e, mais curiosamente, um grupo delas chama-se *Elegias Romanas*. Contudo, uma outra elegia, não pertencente à recolha citada, é muito interessante, pois resgata a influência de um dos três poetas romanos citados sobre a sua obra. Diz Goethe: "É crime que Propércio me haja divertido / e um dia Marcial me acompanhado?" (tradução de Antônio Medina Rodrigues, proferida em uma palestra). Mas, dentro ainda das *Elegias Romanas*, podemos encontrar traços de semelhança não só em relação a Donne, como também, à concepção moderna de elegia:

Não te arrependas, Amada, porque a mim tão depressa te deste!
Podes crer, nem por isso de ti penso coisas insolentes e vis!
Vária é a ação das setas do Amor: algumas arranham,
E do rastejante veneno languesce pra anos o peito.
Mas, com penas potentes e gume afiado de fresco,
Outras penetram até ao tutano e rápido inflamam o sangue.[...]

(GOETHE, 1986, p. 121.)

Nesse pequeno trecho, além da citação explícita da temática amorosa, vemos também traços de certa melancolia, bem própria, sem dúvida, do século XIX. A despeito da indicação da influência de Propércio sobre sua obra, algo novo e inusitado surge aí em suas elegias e, talvez, seja esse o legado romântico às elegias modernistas.

Textos complementares

Introdução e pequena antologia

(VEYNE, 1985)

É uma das formas de arte mais sofisticadas de toda a história da literatura; e também não existem muitas cuja natureza tenha sido mais desconhecida. Dois ou três decênios antes do começo da nossa era, jovens poetas romanos, Propércio, Tibulo e, na geração seguinte, Ovídio, decidiram-se a cantar na primeira pessoa, com seu verdadeiro nome, episódios amorosos e a relacionar esses diversos episódios a uma só e mesma heroína, designada por um nome mitológico; a imaginação dos leitores povoou-se assim de casais de sonhos: Propércio e sua Cíntia, Tibulo e sua Délia, Ovídio e sua Corina.

Na Grécia e em Roma, classificavam-se facilmente os gêneros poéticos segundo a métrica na qual eram escritos, do mesmo modo como classificamos as danças conforme o ritmo; esses versos de amor eram feitos em ritmo elegíaco (que havia sido empregado também nos poemas de luto, nos versos didáticos, nas sátiras etc.); estamos falando da elegia erótica romana.

Até aqui podemos acreditar que estamos em terras conhecidas; pensamos em Dante ou em Petrarca contando seus amores platônicos por Beatriz e Laura, nos trovadores cantando uma dama nobre sob um pseudônimo ou *senhal,* em Sceve com sua Délia, em Ronsard com sua Cassandra. E é bem verdade que, no Ocidente, a elegia romana teve uma posteridade que, legítima ou não, durará até Lamartine ou Aragon. Há, no entanto, uma primeira diferença que não será a última nem a maior; por Délia, Cassandra ou Diana, Scève, Ronsard ou Aubigné suspiraram em vão (era quase a lei do gênero), enquanto que entre suas heroínas nossos poetas romanos não encontravam uma que fosse cruel. Exceto nas elegias, nas quais os vemos mendigar noites

de amor uma por uma junto à sua heroína: em princípio estava estabelecido que ela distribuiria seus favores como quisesse e a quem quisesse. Esta heroína, se bem que adorada por poetas nobres (a elegia é uma poesia da alta sociedade), não é uma dama nobre, ao contrário de sua posteridade literária; o que se considera que ela seja então? Uma mulher de vida irregular, uma daquelas com quem não se casa: nossos poetas não dão mais detalhes, e veremos que não têm necessidade de falar mais sobre ela para que o gênero elegíaco seja o que é. Eis aí, portanto, adoradores prontos para tudo por sua amada, menos desposá-la. Se fosse verdade, seria canalhice; mas, como tudo isso está no papel, começamos a entrever o que foi a elegia romana: uma poesia que só requer o real para abrir uma fenda imperceptível entre ele e ela; uma ficção que, ao invés de ser coerente consigo mesma e de fazer concorrência, desse modo, com o cartório de registro civil, desmente-se a si mesma. Para os modernos, Gôngora, ou então o *Divan Occidental* de Goethe, com o que chamamos de ironia goethiana, talvez seja a sua antologia menos distante. Podemos adivinhar o quanto os semiólogos e todos os químicos da literatura se dedicariam a uma composição tão refinada.

Elegia

(DRUMMOND DE ANDRADE, 1979)

Ganhei (perdi) meu dia.
E baixa a coisa fria
também chamada noite, e o frio ao frio
em bruma se entrelaçam, num suspiro.

E me pergunto e me respiro
na fuga deste dia que era mil
para mim que esperava,
os grandes sóis violentos, me sentia
tão rico deste dia
e lá se foi secreto, ao serro frio.

Perdi minha alma à flor do dia ou já perdera
bem antes sua vaga pedraria? Mas quando me perdi, se estou perdido
antes de haver nascido
e me nasci votado à perda
de frutos que não tenho nem colhia?

Gastei meu dia. Nele me perdi.
De tantas perdas uma clara via
por certo se abriria
de mim a mim, estrela fria.
As árvores lá fora se meditam.
O inverno é quente em mim, que o estou berçando
e em mim vai derretendo
este torrão de sal que está chorando.

Ah, chega de lamento e versos ditos
ao ouvido de alguém sem rosto e sem justiça,
ao ouvido do muro,
ao liso ouvido gotejante
de uma piscina que não sabe o tempo, e fia
seu tapete de água, distraída.

E vou me recolher
ao cofre de fantasmas, que a notícia
de perdidos lá não chegue nem açule
os olhos policiais do amor-vigia.
Não me procurem que me perdi eu mesmo
como os homens se matam, e as enguias
à loca se recolhem, na água fria.

Dia,
espelho de projeto não vivido,
e contudo viver era tão flamas
na promessa dos deuses; e é tão ríspido
em meio aos oratórios já vazios
em que a alma barroca tenta confortar-se
mas só vislumbra o frio noutro frio.

Meu Deus, essência estranha
ao vaso que me sinto, ou forma vã,
pois que, eu essência, não habito
vossa arquitetura imerecida;
meu Deus e meu conflito,
nem vos dou conta de mim nem desafio
as garras inefáveis: eis que assisto

a meu desmonte palmo a palmo e não me aflijo
de me tornar planície em que já pisam
servos e bois e militares em serviço
da sombra, e uma criança
que o tempo novo me anuncia e nega.

Terra a que me inclino sob o frio
de minha testa que se alonga,
e sinto mais presente quando aspiro
em ti o fumo antigo dos parentes,
minha terra, me tens; e teu cativo
passeias brandamente
como ao que vai morrer se estende a vista
de espaços luminosos, intocáveis:
em mim o que resiste são teus poros.
E sou meu próprio frio que me fecho.
Corto o frio da folha. Sou teu frio.

E sou meu próprio frio que me fecho
longe do amor desabitado e líquido,
amor em que me amaram, me feriram
sete vezes por dia em sete dias
de sete vidas de ouro,
amor, fonte de eterno frio,
minha pena deserta, ao fim de março,
amor, quem contaria?
E já não sei se é jogo, ou se poesia.

Dica de estudo

- *A Elegia Erótica Latina*, de Paul Veyne, Editora Brasiliense.

Não há como hoje em dia estudar a elegia romana sem que nos debrucemos minimamente sobre essa obra do historiador francês Paul Veyne.

Estudos literários

1. Por que Catulo não pode ser considerado um poeta essencialmente elegíaco?

2. Indique as características essenciais na poesia elegíaca romana.

Bucólica

O mundo campesino e a poesia pastoral

Ao falarmos acerca do Arcadismo, propomos como uma das características desse estilo de época "o bucolismo" (*boukólikos* em grego significa algo relativo a *bóus* – boi), associado a três expressões latinas: *locus amoenus* (lugar aprazível), *fugere urbem* (fugir da cidade ou evitá-la) e *aurea mediocritas* (a mediocridade de ouro). Assim a poesia árcade, cuja essencialidade está centrada na retomada de valores "estético-literários" da Antiguidade Clássica greco-romana, torna-se mais clara e óbvia aos leitores contemporâneos pelo simples motivo de revelar certos preceitos nomeados numa língua extinta, o latim. Tais expressões não são simples etiquetas, são lugares-comuns da poesia e da literatura de maneira mais ampla.

Quando um autor ambienta seu texto em um espaço cuja principal característica seja um alto grau de amenidade e de tranquilidade diz-se, amiúde, que ele constrói um *locus amoenus*. Por sua vez, quando um autor, ao tratar pejorativamente da paisagem urbana, valorizando a vida campestre, na qual há o incentivo das atividades que cercam essa vida, explicita o *fugere urbem*. Virgílio já havia proposto: *nos patriam fugimus* (nós evitamos a pátria). Quando ele propõe que evitemos a pátria, há que se ler *patria* por *urbs* (cidade – Roma). Há nessa afirmação também uma forma de ressaltar que os *agri* (os campos) fazem parte da República e, portanto, também devem ser valorizados. Em outro sentido, o lugar-comum da *aura mediocritas* corresponde a certo equilíbrio, à ausência de excessos. É uma maneira de se criticar poeticamente a grandiloquência e a opulência, valorizando o que há de mais simples e elementar, tanto na vida como na poesia.

Entre a poesia e a música, entre pastores e pastoras, entre ninfas, faunos e sátiros

A simples citação das características da poesia pastoral soa como receita ou etiqueta vazia de conteúdo, porquanto estão absolutamente

descontextualizadas de sua origem: o mundo antigo. Em que se pese aqui o seu caráter romântico, afinal estamos falando do mundo antigo clássico, isso também pode ser observado na música erudita. Como exemplo, observarmos atentamente o nome dos movimentos da 6.ª Sinfonia de Ludwig van Beethoven, *A Pastoral* (1808):

- *Despertar de sentimentos felizes diante da chegada ao campo* (1.º Movimento) – A chegada ao campo pressupõe a partida de algum lugar que só pode ser seu oposto – a cidade –, além disso, se essa chegada faz despertar sentimentos alegres, isso significa que eles estavam adormecidos, portanto o que havia era a tristeza.

- *Cena à beira de um regato* (2.º Movimento) – Invariavelmente, quando no mundo antigo faz-se uma referência ao *locus amoenus*, sempre há a pintura de um regato, riacho, córrego ou rio. Além de ser o *habitat* de ninfas aquáticas, as efidríades, a água carrega uma dupla carga simbólica: a da fecundidade e a da sensualidade.

- *Dança campestre* (3.º Movimento) – Não excluindo a possibilidade de uma dança, cujo prisma seja a tristeza, nesse contexto ela é ícone de alegria e de júbilo diante da natureza que nos é oferecida, quem sabe, por divindades, além de refletir equilíbrio necessário à própria atividade, isto é, uma das habilidades fundamentais àqueles que dançam é o equilíbrio, o mesmo equilíbrio, portanto, desejado esteticamente na composição verbal ou na musical.

- *A tempestade* (4.º Movimento) – Esse movimento traça um paralelo a respeito de uma tempestade afetar a normalidade da vida, impondo, em certa medida, uma desorganização da vida cotidiana, e, por outro lado, de também ser necessária à manutenção do equílibrio da natureza. Afora o fato de a tempestade trazer elementos essenciais para a vida natural.

- *Hino de ação de graças dos pastores após a tempestade* (5.º Movimento) – Esse tema confirma a leitura da tempestade como um fenômeno natural que serve ao pastor, pois que sem ela não há pasto e, então, metonimicamente, não há vida.

O que se nota, pois, é que Beethoven constrói uma sinfonia sob a égide dos lugares-comuns da poesia pastoral em que a crítica à cidade, a valorização do campo, o equíbrio da natureza, ação de pastoreio, associados a uma composição

musical simples e profundamente harmônica produzem um efeito de sentido muito próximo da poesia bucólica antiga e absolutamente coadunada com os padrões compositivos do Neoclassicismo.

Tanto na música e na pintura quanto na poesia e na dança, esse tipo de produção artística, no século XVIII e na Antiguidade Latina, é palco, é ambiente propício de certas representações, que não apenas dos pastores e pastoras e da música e da poesia, que são as míticas. Ao contrário do que ocorre na poesia épica, na qual os deuses que agem são os olímpicos, isto é, deuses de primeira grandeza – Júpiter, Juno, Vênus, Minerva, Marte, Vulcano, Plutão, Diana, Mercúrio, Netuno, Baco entre outros –, a poesia bucólica ou idílica, por sua simplicidade, representa ações de deuses menores, divindades simples como ninfas epigeias (da terra), ninfas efidríades (da água), sátiros, faunos, Pã, Priapo, musas entre outras. Vejamos duas representações de algumas dessas divindades, elaboradas por pintores do século XIX e XVI, respectivamente:

Domínio público.

Ninfa com Flores Jules Joseph Lefebvre. Art Renewal Center. Coleção Privada. Óleo sobre tela.

Domínio público.

Pã e Syrinx Nicolas Poussin. Dresden. Gemäldegalerie . Óleo sobre tela: 106 x 82cm.

Outras referências ao século XVIII

As relações estabelecidas entre o século XVIII e o mundo antigo greco-romano não são privilégios de questões estético-literárias, podendo também ser observadas em outros âmbitos como o político-cultural.

A relevância das Academias que ressurgem nesse período é algo interessante, haja vista primeiramente a referência que tal fato faz à primeira Academia que existiu: a de Platão. Porém, diferentemente do que ocorre com a congênere ateniense, as Academias do século XVIII não abrigavam apenas jovens talentos que possuíam inclinações filosóficas, antes acolhiam também aqueles que eram predispostos às artes, às ciências, à política e às letras, realizando reuniões siste-

máticas em que eram apresentados trabalhos e discutidos métodos, produzindo ao fim e ao cabo, um cânone. Assim, a Academia Brasílica dos Esquecidos (1724), a Academia Brasílica dos Renascidos (1759), ambas na Bahia, e a Academia dos Felizes (1736), no Rio de Janeiro, além de se coadunarem com o que ocorre no mesmo período nas principais metrópoles europeias – pensemos em Paris, Madri e Lisboa, por exemplo – também se reportam a uma tradição greco-latina, além de produzir, pois, seus padrões estéticos.

Vale dizer também que a obra de Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) é um convite a associar o mundo antigo a esse mundo neoclássico e à poesia pastoril:

> Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
> Que viva de guardar alheio gado;
> De tosco trato, d'expressões grosseiro,
> Dos frios gelos, e dos sóis queimado.
> Tenho próprio casal, e nele assisto;
> Dá-me vinho, legume, fruta, azeite;
> Das brancas ovelhinhas tiro leite,
> E mais as finas lãs, de que me visto.
> Graças, Marília bela,
> Graças à minha estrela!
>
> (GONZAGA Marília de Dirceu, p. 25.)

O que há que se notar nesse pequeno trecho são as sucessivas indicações da vida simples e campesina: "vaqueiro", "gado", "tosco trato", "grosseiro", "vinho, legume, fruta, azeite", "brancas ovelhinhas" etc. Como veremos, tais motivos são típicos da poesia bucólica da Antiguidade Latina. Daí, notemos a semelhança de motivos:

> De Dâmon e de Alfesibeu, pastores, os cantores,
> Com que a novilha, embevecida a ouvi-los competir,
> As ervas esqueceu; com os quais os linces comoveram-se
> E os rios, demudados, estacaram suas águas:
> De Dâmon e de Alfesibeu diremos os cantares.
>
> (VIRGÍLIO, 1982, p. 129.)

A importância das *Bucólicas* de Virgílio e dos *Idílios* de Teócrito de Siracusa

Ao lermos os poetas árcades, ao escutarmos a sinfonia Pastoral de Beethoven, ao nos deleitarmos com a observação de certa pintura acadêmica do século XVI, XVII e XVIII de temática mítica ou campestre e, finalmente, nos colocarmos frente ao texto das *Bucólicas* de Virgílio, passa a ser óbvia a filiação estética daquelas práticas artísticas. Da mesma forma que o Virgílio da poesia épica é essencial para a epopeia no ocidente, tendo em vista Camões, Basílio da Gama e o próprio Dante Alighieri da *Divina Comédia*, é inegável sua importância ao produzir esses dez poemas diferenciados.

Entretanto, não é apenas observando-a retrospectivamente que essa obra se constitui como marco diferenciado. Na própria da Antiguidade Latina, ela já possuía esse estatuto, pois poucos foram os autores que se dedicaram a esse gênero especificamente. Nesse sentido, unindo-se a falta de êmulos e o excesso de competência, de engenho, temos a posição definitiva de Virgílio.

Entretanto, não podemos deixar de verificar aquele que é verdadeiramente o pai desse gênero: Teócrito de Siracusa (310-250 a.C.). Para isso, convém observarmos o que diz o emérito helenista Albin Lesky (1985, p. 749-759) acerca do autor fundador do gênero:

> Na medida em que é lícito falar de influências a respeito da poesia alexandrina, Teócrito leva certa vantagem sobre Calímaco de Cirene. Por mais apoucada que tenha sido sua obra conhecida, entretanto conseguiu enraizar um gênero na Antiguidade e exercer na Época Moderna (e nesta, é lógico, na forma ambígua da poesia bucólica) enorme influxo. [...]
> Costumamos chamar de *Idílios* os poemas de Teócrito, usando assim uma expressão que aparece em grego nos escólios de Teócrito e que em latim, pelo que sabemos, a empregou pela primeira vez Plínio, o Jovem, (4, 14, 9) aplicada às poesias de curta extensão. A origem da denominação é obscura (já os escoliastas tiveram muitos problemas sobre esse particular), mas consta que a expressão em si nada tem de ver com a poesia pastoril, tampouco com o idílio tal como o entendemos hoje. Observa-se também que ela pode ser empregada em poemas de conteúdo muito diverso. Apenas graças ao fato de que ela se vinculou àquelas poesias que se consideraram como especialmente características de Teócrito, e que desencadearam uma imitação de determinado tipo, recebeu aquele matiz expressivo com que hoje a empregamos. Foram transmitidos títulos para cada um dos poemas de [Teócrito], mas é pouco provável que remontem, nem sequer em parte, ao próprio poeta.[...]
> Enquanto Virgílio pinta uma vida pastoril idealizada em sua paisagem arcádica, Teócrito descreve os pastores de sua pátria com maior realismo. Isso se expressa, sobretudo, nos Idílios 4, 5 e 10, no último dos quais (*Theristaí*) intervêm ceifadores. Nesses três poemas, com sua vivaz estrutura dialogada, se faz patente que o mimo figura entre os antepassados literários de Teócrito, tal como ele conheceu na sua pátria siciliana na dramática arte menor de um Sofrão, mas também em formas puramente populares. Teócrito lhe pôs a roupagem mais decorosa do hexâmetro datílico.

A bucólica como quadro

Por seu turno, cada uma das bucólicas recebe o nome de écloga ou idílio (do grego *eidón*, imagem, *eidýllion* é um pequeno quadro) e tais termos referem-se basicamente à brevidade das cenas por eles descritas. Assim as *Bucólicas* são, antes de tudo, o registro de pequenos quadros, cujo motivo primeiro é a vida simples dos campesinos, dos pastores e pastoras em seu ambiente natural e divindades menores associadas a esse ambiente. Daí o próprio Beethoven ter chamado a atenção para o fato de ser sua sinfonia uma pintura, uma *fantasia* sobre a qual a audiência deveria imaginar cenas como se a música pintasse um quadro.

Domínio público.

Um Outono Pastoral, 1749. François Boucher. Web Gallery of Art. Óleo sobre tela.

A forma

As *Bucólicas* são compostas de dez poemas, escritos em hexâmetros datílicos – curiosamente o mesmo verso da poesia épica (seja de Homero, seja do próprio Virgílio). Notemos que isso é curioso porque se o gênero bucólico é "humilde" (*genus humile*), formalmente, deveria se esperar um tipo de verso distinto daquele da elevação épica (*genus altum*), mas, antes de tudo, é gênero do épos.

Quando dizemos gênero do épos, implica mostrar que o fato de se ter uma base formal fixa, isto é, um esquema métrico, nesse caso, baseado no dátilo, repetido seis vezes, não determina que obrigatoriamente estejamos diante da poesia épica antiga, dado que ela se utilizava exclusivamente desse metro. Assim podemos afirmar que a amplitude temática desse tipo de verso é maior do que um gênero que dele se utilize, uma vez que o metro é usado na épica, na bucólica, na epístola, na poesia didática etc.

— ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ |

Hexâmetro datílico.

Sob o aspecto da forma, cada um dos poemas tem extensão que varia entre 63 e 110 versos, marcados por uma regularidade estrutural diferenciada, isto é, os poemas ímpares são dialógicos, enquanto os pares são monólogos. Os diálogos são levados a termo por pastores de nomes gregos, propostos intertextualmente numa referência a Teócrito de Siracusa: Títiro e Melibeu (1.ª écloga), Menalcas e Dametas (3.ª écloga), Menalcas e Mopso (5.ª écloga), Melibeu e Córidon (7.ª écloga) e Lícidas e Méris (9.ª écloga). A citação de Teócrito fica mais explícita quando, na 4.ª écloga, Virgílio propõe:

> Ó Musas da Sicília, erga-se um pouco o nosso tom
> nem todos prezam o arvoredo e os baixos tamarizes;
> cantamos selvas; selvas sejam, pois, dignas de um cônsul.
>
> (VIRGÍLIO, 1982, p. 77.)

Vale lembrar que Siracusa é uma cidade da Sicília e, dessa forma, evocar Musas da Sicília seria uma forma poética de aclamar a importância do inventor do gênero, Teócrito.

As éclogas pares reproduzem voz monológica que pode ser de outros pastores, nomeados, ou de um "eu bucólico" do poema que se dirige a interlocutores dando, por assim dizer, outra orientação de dicção, de tema e de argumento aos poemas.

Outro dado que deve ser observado, ao qual Conte (1994, p. 266) dá o nome de *arquitetura das Bucólicas*, vai além da formalidade interna dos poemas e diz respeito a uma disposição previamente pensada e pesada dos poemas dentro da obra. Virgílio teria, segundo Conte, construído as *Bucólicas* a partir da observação de uma edição dos idílios de Teócrito (de dez idílios nem todos verdadeiros). Entre esses dez, teria os organizado de acordo com uma série de paralelismos:

- A 1.ª que contém uma homenagem a Otávio Augusto e a 10.ª que é dedicada a Cornélio Galo.
- As duas peças centrais (5.ª e 6.ª) ocupam-se da alusão à morte de Júlio César e de questões de poética.
- A 1.ª e a 9.ª fazem referências à guerra civil na Itália.
- A 2.ª e a 8.ª são monólogos sobre o amor.
- A 3.ª e a 7.ª são sobre concorrência poética.
- A 4.ª e a 6.ª não mantém relação entre si, mas são as duas peças que menos características pastorais possuem.

Do ponto de vista da elaboração da obra, um dos mais antigos comentadores de Virgílio, Mauro Sérvio Honorato, no século IV, assevera:

> Sua principal qualidade, por seu turno, é naturalmente o caráter humilde. De fato, dos três caracteres existentes: humilde, médio e grandiloquente, encontramos todos eles no poeta. Porque, na *Eneida*, há o grandiloquente; nas *Geórgicas*, o médio; e nas *Bucólicas*, o humilde conforme a qualidade dos temas e das personagens, pois, nesta obra, elas são rústicas e estão satisfeitas com a simplicidade e às quais nada de elevado deve ser exigido. (tradução nossa)

São também antigos os comentários sobre a motivação de Virgílio para escrever as *Bucólicas*. Hélio Donato ou Tibério Cláudio Donato (século IV) diz que o poeta primeiro trata dos campos *in natura* (*Bucólicas*), depois do seu manejo (*Geórgicas*) e mais tarde dos feitos humanos na terra (*Eneida*). Tal ordem, segundo o autor, vai de encontro ao interesse do poeta, de acordo com os versos introdutórios da *Eneida*: "Ele cantou primeiro os pastores; depois, os agricultores e, por último, os guerreiros".

A natureza, em seu estado não latente, portanto óbvio, e a vida que ela proporciona é o *leitmotiv* da obra. Melibeu, na 1.ª écloga, diz:

> Ó Títiro, deitado à sombra de uma vasta faia,
> aplicas-te à silvestre musa com uma frauta leve;
> nós o solo da pátria e os doces campos nós deixamos;
> nós a pátria fugimos (*patriam fugimus*); tu, na sombra vagaroso,
> fazes a selva ecoar o nome de Amarílis bela.
>
> (VIRGÍLIO, 1982, p. 33.)

O que temos nesses primeiros cinco versos no diálogo entre Melibeu e Títiro é o programa da obra: primeiro, o pastor despreocupado deitado sob uma vasta árvore; segundo, sua aplicação na flauta suave, leve, logo humilde; terceiro, o abandono do campo. Assim, o lugar-comum do *fugere urbem* é apresentado pelo avesso. Por último, além da função de produzir, Títiro ocupa-se em louvar Amarílis, produzindo uma relação entre a vida campestre e a amorosa, que tão bem foi emulada por Tomás Antônio Gonzaga em *Marília de Dirceu*.

Entretanto, a écloga mais famosa entre as dez é indubitavelmente a 4.ª. A tradição a chama de "Pólio", nome daquele a quem Virgílio dirige os versos. Essa, que por muito tempo associou-se ao nascimento do cristianismo por tratar de um novo tempo, uma nova idade de ouro trazida pelas mãos de um menino, tem, sim, função política e não religiosa, celebrando a paz de Brundísio entre os discordes do 2.º triunvirato (Marco Antônio e Otávio). Virgílio, dessa forma, vaza o poema com temas elevados, portanto distantes do gênero humilde, conforme as regras estabelecidas para os idílios. Entretanto, são magistrais seus versos finais:

> Já logo será tempo, marcha para as grandes honras,
> Cara prole dos deuses, grande filho, tu, de Júpiter!
> Vê como estão de acordo o mundo de pesada abóboda
> E as terras todas, e a extensão do mar, e o céu profundo!
> Vê como, com os séculos por vir, tudo se alegra.
> A última parte desta vida seja-me tão longa,
> Que para te dizer os feitos não me falte o alento!
> O trácio Orfeu não poderá vencer-me nestes cantos,
> Nem Lino, ainda que a Orfeu a mãe Calíope socorra
> E por seu turno a Lino dê assistência o belo Apolo.
> Se competir comigo o próprio Pã, por juiz a Arcádia,
> Dar-se-á por vencido o próprio Pã, por juiz a Arcádia.
> Começa, criança, a conhecer a própria mãe com teu sorriso;
> Dez meses retiveram tua mãe em longo enfado.
> Começa, criança: aquele que não ri à própria mãe
> A mesa não terá de um deus, o leito de uma deusa."
>
> (VIRGÍLIO, 1982, p. 79.)

Temática das *Bucólicas* de Virgílio

Sob o aspecto de seus conteúdos e/ou temas, podemos observar resumidamente o quadro a seguir:

Bucólica/Écloga	Tema
I – Títiro	Diálogo entre os pastores (Melibeu e Títiro) cujo problema central é a distribuição de terras.
II – Aléxis	Córidon expressa seu amor sem esperanças por Aléxis num discurso poético-sentimental.
III – Palêmon	Menalcas e Dametas estão em conflito por uma questão poética: um defende as inovações poéticas dos *poetae noui*, enquanto outro prefere a tradição poética romana mais tradicional e, nesse sentido, designam um árbitro para que seja desfeita essa querela. Apresenta-se, aqui, aquilo que se convencionou chamar de canto *amebeu* em que se estabelece uma controvérsia de forma poética, chegando a ser bem rude.
IV – Pólio	Anuncia-se um argumento mais elevado às bucólicas, pois com o nascimento de um menino sob o consulado de Pólio, começará uma nova idade de ouro.
V – Dáfnis	Mopso e Menalcas rivalizam ao celebrar um cantor já morto, Dáfnis. Mais uma vez há um canto *amebeu*, tão duro quanto a écloga 3.ª.
VI – Sileno	É narrado como Sileno adormecido foi amarrado com grinaldas por Crômis e Mnasilo, dois pastores aos quais no decorrer da bucólica une-se uma tal Egle, a mais bela das ninfas.
VII – Melibeu	Melibeu relata um concurso de canto: Tirsis foi vencido por Córidon. Esta écloga é bem mais áspera que a 3.ª e a 5.ª.
VIII – A Mágica	A dedicatória a Pólio é seguida por dois cantos de mesmo tamanho que se completam reciprocamente. Tal écloga dialoga com dois idílios de Teócrito de Siracusa: o 3.º e o 2.º.
IX – Méris	Dialogam nessa bucólica o administrador Méris e o pastor Licidas a respeito do poder e da importância dos poemas do poeta Menalcas. Tal écloga interage com o idílio 7.º de Teócrito.
X – Galo	Uma homenagem ao poeta erótico elegíaco Cornélio Galo em forma de um canto elevado sobre amor e poesia.

Textos complementares

Virgílio – Bucólicas

(PARATORE, 1983)

A poesia virgiliana juvenil, de que podemos fazer uma ideia segura, é a que desemboca e culmina nas dez preciosas *éclogas*, e significa, na sua origem, "expressão distinta, composição escolhida de pequena extensão"; Suetônio, na *Vita* de Horácio, emprega o termo também no significado de "carta em verso"), conhecidas com o título de *Bucólicas*, isto é, que tratavam de guardadores de gado, de pastores, e tinham esses mesmos como personagens. Lucrécio, que viveu numa época toda voltada para a renovação política e social, tinha concebido a filosofia epicurista principalmente como instrumento de luta contra a *religio,* a superstição tradicional; Virgílio, que cresceu numa atmosfera de horror por causa dos conflitos, e dotado duma sensibilidade particularmente aberta às vozes da natureza, sentiu o epicurismo, sobretudo no seu ideal do *otium* e naquela sua tendência aberta a contrapor a maior sensibilidade e franqueza das coisas da natureza, dos seres, dos instintos, *aos desvios perversos da cobiça e da inteligência dos homens*. Esta sua interpretação pessoal, que no fundo era um limitar e desviar o caráter essencial da doutrina, era encorajado por aquelas passagens frequentes e longas da obra de Lucrécio em que o poeta, com sublime abandono, se esquece a contemplar os aspectos mais serenos e regeneradores da natureza. No espírito de Virgílio, o epicurismo atuou sempre, mais que outra coisa, como sugestão poética, através da mediação de Lucrécio.

Regressando à sua propriedade, Virgílio sentiu que ela equivalia ao *Cecropius hortulus* de Epicuro, ao *hortulus* epicurista de Siro; mas, nascido poeta, não podia senão celebrar-lhe os encantos. E ali a beleza daquela serena quietude configurava-se-lhe, sobretudo, à maneira da poesia bucólica: para um homem educado nos preciosismos da cultura literária do neoterismo (e uma notícia de Plínio, o Velho, atesta-nos que Catulo tinha traduzido Teócrito), as sugestões do sentimento e da fantasia assumiam espontaneamente o caráter dum modelo literário. É o sinal distintivo da cultura reflexa, que agora se afirma como típico na latinidade. De resto, Teócrito tinha fama de ser um epicurista e era um poeta da época querida ao gosto neotérico: os

dois elementos fundamentais da formação cultural de Virgílio orientaram-no na escolha. As primeiras composições seguras de Virgílio são esboços e fragmentos que depois introduziu no entrecho da 9.ª écloga: mostram-nos o poeta no seu noviciado de eco fiel de entrechos teocritinianos, mas ao mesmo tempo revelam-nos como a sua sensibilidade já o levava a fazer-se eco dos ideais e das esperanças da sociedade contemporânea, especialmente das camadas agrícolas a que pertencia. O fragmento sobre o *Iulium sidus* (écl. IX, 46-50) mostra em que sentido ele interpretava, desde então, os elementos de vida contemporânea visíveis nos idílios e nos mimos de Teócrito *(Híeron* ou as *Cárites,* o *Ptolomeu,* as *Talísias),* e deles tirava justificação para inserir no seu sonho campestre as palpitações da sua época tumultuosa e atormentada. Sobre o seu sonho bucólico reagia a tendência de Lucrécio a haurir inspiração, ainda que por contraste, das vicissitudes contemporâneas (o *patriae tempus iniquum* do proêmio do *De rerum natura)*.

IV Écloga de Virgílio

(VIRGÍLIO, 1982)

Ó Musas da Sicília, erga-se um pouco o nosso tom:
Nem todos prezam o arvoredo e os baixos tamarizes;
Cantamos selvas; selvas sejam, pois, dignas de um cônsul.
A última idade já chegou da predição de Cumas[1]:
A grande ordem dos séculos, de novo ei-la que nasce. -5
Também já volta a Virgem[2], volta o reino de Saturno[3];
Já uma nova progênie[4] desce dos mais altos céus.
Casta Lucina[5], ampara, que já reina o teu Apolo,
O menino que está nascendo: a geração de ferro
Com ele findará, ao mundo vindo a raça de ouro. -10
Sendo tu cônsul surgirá a glória dessa idade,
Pólio; sob teu poder começarão os grandes meses.
Se o nosso crime deixou traços, nada valem eles,
Que de um terror perpétuo livrar-se-ão todas as terras.
Terá a vida dos deuses o menino, que os verá -15

[1] Sibila de Cumas, profetiza encarregada em interpretar os oráculos de Apolo.

[2] Associada frequentemente à justiça.

[3] Deus da idade de Ouro.

[4] Descendência.

[5] Diana.

No meio dos heróis, e será visto em meio a eles,
Regendo com as virtudes de seu pai um mundo em paz.
Sem trato algum, menino, a terra te oferecerá
Como primícia as heras que se alastram, mais o bácar,
E as colocásias misturadas ao ridente acanto[6]. -20
Por si, cheias de leite, as cabras voltarão ao aprisco[7],
E os rebanhos não mais terão pavor dos grandes leões.
Teu próprio leito cobrir-te-á de cariciosas flores;
Morrerá a serpente, e a planta de falaz veneno
Morrerá; e aqui e ali há de crescer o amamo assírio. -25
Assim que as proezas dos heróis e os feitos de teu pai
Puderes ler, e discernir o que a virtude seja,
O campo dourar-se-á, aos poucos, com a tenra espiga,
Dos incultos silvados penderá, vermelha, a uva,
E os duros robles suarão um orvalhado mel. -30
Mas do delito antigo restarão poucos vestígios,
Que farão afrontar os mares e cingir de muros
As cidades, ou abrir na terra os sulcos da lavoura.
Existirão, para levar heróis dos mais seletos,
Outro Tífis[8] e outra Argo; e existirão mais outras guerras, -35
E um grande Aquiles outra vez será mandado a Troia.
Quando então, já firmada, a idade te fizer um homem,
O navegante deixará o mar, e o pinho náutico
As trocas do comércio; toda a terra dará tudo.
Não sofrerá o solo enxadas, nem a vinha a foice; -40
Também o forte lavrador desjungirá seus touros;
Não mais a lã aprenderá a mentir com cores várias,
Mas no prado o carneiro mudará seu velo, dando-lhe
Ora um tom rubro suave, ora amarelo açafroado[9];
Um zarcão natural nos pastos vestirá os cordeiros. -45

---

[6] Bácaro, colocásia e acanto são plantas.

[7] Curral destinado às cabras.

[8] Primeiro piloto da Argo.

[9] Amarelo de açafrão.

"Fiai séculos tais" – disseram as Parcas aos seus fusos,
Concordes com o poder inalterável dos destinos.
Já logo será tempo, marcha para as grandes honras,
Cara prole dos deuses, grande filho, tu, de Júpiter!
Vê como estão de acordo o mundo de pesada abóbada -50
E as terras todas, e a extensão do mar, e o céu profundo!
Vê como, com os séculos por vir, tudo se alegra.
A última parte desta vida seja-me tão longa,
Que para te dizer os feitos não me falte o alento!
O trácio Orfeu[10] não poderá vencer-me nestes cantos, -55
Nem Lino[11], ainda que a Orfeu a mãe Calíope socorra
E por seu turno a Lino dê assistência o belo Apolo.
Se competir comigo o próprio Pã[12], por juiz a Arcádia,
Dar-se-á por vencido o próprio Pã, por juiz a Arcádia.
Começa criança, a conhecer a mãe com teu sorriso; -60
Dez meses retiveram tua mãe em longo enfado.
Começa criança: aquele que não ri à própria mãe
A mesa não terá de um deus, o leito de uma deusa. -63

[10] Filho de Eagro e Calíope, uma das Musas, portanto sempre associado à música e ao canto.

[11] Há várias possibilidades para Lino, mas o fato em comum é o de associarem a imagem de um cantor à sua.

[12] Deus dos Pastores e dos rebanhos.

Dicas de estudo

- Faça a leitura do livro *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga e procure nele motivos bucólicos, associando, pois, a poesia bucólica de Virgílio. Vale notar que a obra está absolutamente impregnada desses motivos, a saber, valorização do campo, desprezo pela vida citadina, idealização da amada, equilíbrio das forças naturais.

- Ouça a 6.ª Sinfonia de Beethoven, a *Sinfonia Pastoral*, observando os nomes de cada movimento e verificando como a sonoridade se adéqua perfeitamente à ideia de idílio, de poesia bucólica.

Estudos literários

1. Aponte algumas características que possam definir uma poesia como bucólica ou idílica.

2. Explique sucintamente a estrutura formal das *Bucólicas* de Virgílio.

Épica

Camões, Homero e Virgílio

Antes de qualquer coisa, façamos aqui um pequeno excurso. É comum, todas as vezes que começamos a ler o maior e melhor poema épico em língua portuguesa, *Os Lusíadas*, associar a ideia de Renascimento à tradição cultural greco-romana e, nesse caso específico, à tradição literária da poesia épica, mostrando o quanto Homero é importante como modelo que foi seguido nesse momento histórico dos séculos XV e XVI. Realmente, não há como negar que as epopeias homéricas – *Ilíada* e *Odisseia* – como frutos e flores de uma civilização são marcos incontestes do mundo grego, afinal, até mesmo Platão, séculos depois da composição desses dois poemas, afirmara, tratando de Homero em seu livro *A República*, que "este poeta ensinou a Grécia".

Homero e Camões

Se o poeta grego é o cerne da civilização helênica, também o seria para os romanos e, por consequência, para nós, ocidentais. Contudo, a poesia grega homérica possuía uma característica importante e diferenciada se comparada, por exemplo, ao Camões épico: a oralidade. Isto é, aquela poesia foi composta entre os séculos IX e VIII a.C. e transmitida oralmente por cantores (os *aedos*) antes de ser consignada pela escrita a partir do século VII a.C. Tal propriedade é importantíssima, pois determina características formais no poema, a saber: as repetições sistemáticas, a presença de epítetos (aspectos exemplares das personagens), as formulações lapidares que percorrem os milhares de versos das obras. Assim, se por um lado Homero é semelhante a Camões, por outro ele se distancia gravemente do mesmo, uma vez que o meio pelo qual seus poemas são transmitidos era diverso: o primeiro pela voz; o segundo, pela escrita.

Virgílio e o Ocidente

Bem, se Homero, em certa medida, está distante de Camões, a pergunta mais óbvia seria: quem é o êmulo do poeta português na Antiguidade Clássica? E a resposta é imediata e direta: Virgílio. Tal afirmação seria até certo ponto irresponsável se não existisse um argumento de autoridade que a respaldasse. Todos sabem que Dante Alighieri (1265-1321), o autor da *Divina Comédia*, no século XIV, é um dos responsáveis pela grande síntese da história literária ocidental, ao associar a cultura medieval católico-cristã ao mundo clássico greco-latino, afinal, a ideia de paraíso, purgatório e inferno é, em um só tempo, cristã e pagã. Sem falarmos da presença de uma personagem fundamental no texto de Dante que é seu acompanhante ao mundo dos mortos: Virgílio. Observe-se que não é Homero que o acompanha! Ainda hoje, também, nesse nosso mundo pós-moderno, "pós-tudo", ainda ecoa a voz de um poeta e crítico norte-americano radicado na Inglaterra nos anos 1920, T. S. Eliot (1888-1965). Ele nos informa sobre a importância de Virgílio para a cultura ocidental ao propor:

> [...] Virgílio adquire a centralidade do único clássico; ele está, no centro da civilização europeia, numa situação que nenhum outro poeta pode usurpar-lhe ou dividir com ele. O império Romano e a língua latina não constituíram um império qualquer nem uma língua qualquer, mas um império e uma língua com o destino único em relação a nós mesmos; e o poeta em cuja consciência e expressão esse império e essa língua vieram à tona é um poeta de destino único. Se Virgílio é, pois, a consciência de Roma e a suprema voz de sua língua, deve ter uma significação para nós que não pode ser expressa inteiramente em termos de apreciação literária e de crítica. (ELIOT, 1991, p. 95-96)

Outras indagações poderiam surgir a partir dessa conclusão de Eliot que assumimos como nossa: O que fez Virgílio então para receber tamanha dignidade? O que produziu? Como e quando escreveu?

Virgílio em seu tempo

Nascido em Mântua, norte da Península Itálica, em 70 a.C., Virgílio produziu três grandes obras poéticas: as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*. Sua época é a do início do Império, isto é, momento em que a República romana sucumbe como consequência das guerras civis e da ditadura de Júlio César. Otávio Augusto assume a função de Príncipe e, a partir daí, se estabelece uma sucessão, em certa medida, hereditária e que só irá se extinguir com a queda do Império do ocidente, 500 anos mais tarde (em 476 da nossa era). Virgílio, como escritor, está associado à imagem de Augusto cujo lugar-tenente, Mecenas, aplica-se na constituição de um círculo cultural que serve ao poder, produzindo propaganda para feitos e poder do novo líder. Nesse mesmo grupo, surgem poetas como Propércio e Horácio (tão importantes quanto Virgílio na tradição literária ocidental).

Domínio público.

Mecenas Apresenta as Artes Liberais a Augusto. Giambattista Tiepolo. Rússia, Hermitage de São Peterburgo. Óleo sobre tela: 69,5 x 89cm.

Eneida

A Eneida, a despeito do fato de ser uma poesia encomendada com a finalidade de exaltar o poder de Augusto, inaugura uma nova possibilidade de constituição da épica, tendo como meio a escrita e, ainda, tendo por trás de si uma tradição literária que inclui Homero além dos poetas da época helenística. Constituída por 12 cantos, a épica virgiliana trata, como argumento, da fundação de Roma e tem como personagem principal Eneias, guerreiro troiano que foi incumbido pelos deuses a fundar a nova Troia – Roma. Em sua saga, Eneias percorre um longo caminho até sua chegada à região do Lácio, percurso que, do ponto de vista da estrutura do poema, dura exatamente os seis primeiros cantos. E, assim, ao chegar ao local que lhe fora determinado, age, seguindo sua sina, empreendendo guerras de conquista, afinal é um herói e como tal está predestinado a combater. E essa ação heroica percorre os seis cantos finais da epopeia.

Enredo

Se observarmos mais atentamente o enredo, notaremos que ele está plenamente de acordo com a proposição do poema, afinal diz Virgílio logo no primeiro verso "*Arma uirumque cano*" ("As armas e o homem canto") e isto significa que o poema tratará, de um lado, das desventuras de Eneias (homem) e, de outro lado, das campanhas bélicas empreendidas por ele (armas). Vale lembrar que,

para os poetas romanos, a imitação (a mimese) é fundamental, portanto não seria possível produzir um texto épico que desconsiderasse Homero.

E o poeta de Mântua, engenhosamente, estabelece a conexão de seu poema com a tradição, afinal de contas, essas desventuras do herói relacionam-se com o seu vagar pelo Mar Mediterrâneo, exatamente aquilo que ocorre na *Odisseia*, quando Ulisses é posto a realizar tarefas semelhantes até conseguir chegar aos braços de Penélope, sua fidelíssima esposa. Já na segunda parte do poema (os seis cantos finais) estão coadunados com o outro poema homérico (*Ilíada*), uma vez que o fulcro é a guerra. Curioso é observarmos que essa mesma estrutura permanece viva na épica moderna de Camões. Não é por acaso que em *Os Lusíadas* o homem Vasco da Gama e suas desventuras são decantadas.

Na verdade, não há, na literatura dita ocidental, nenhum poema épico que não se apoie na estrutura da *Eneida* e, segundo Curtius (1957, p. 19), "Para todo o fim da Antiguidade, para a Idade Média, como para Dante, é Virgílio 'o altíssimo poeta'".

Sinopse – unidade da ação

Canto	Ação
I	Uma tempestade marinha provocada por Juno empurra as naves de Eneias à costa de Cartago. Vênus, tranquilizada por Júpiter acerca do futuro de seu filho, tomando a forma de uma caçadora, informa a Eneias sobre o país e sobre os habitantes. Ela faz com que ele e seu companheiro Acates[1] cheguem a Cartago protegidos por uma nuvem. A rainha Dido acolhe amistosamente os troianos e durante um banquete em honra dos hóspedes, Amor, com aspecto de Ascânio, conquista o coração da rainha para Eneias.
II	Por desejo de Dido, Eneias conta a destruição de Troia. No décimo ano de guerra os gregos escondem seus guerreiros mais valorosos dentro de um enorme cavalo de madeira e fingem ter se retirado da guerra para sempre. Tendo em vista o embuste de Sinão[2] e o prodígio ocorrido contra Laocoonte[3] e seus filhos, fazem com que os troianos levem o cavalo para dentro das muralhas. Durante a noite os inimigos voltam inesperadamente. Em sonho, o morto Heitor[4] ordena a Eneias que abandone a pátria já destinada à ruína. Entretanto, o herói prefere a morte à fuga. Depois do assassinato de Príamo, uma revelação de Vênus e um sinal de Júpiter impelem Eneias a deixar Troia com os seus; a sombra de sua mulher Creúsa lhe prediz o futuro.

[1] Companheiro inseparável de Eneias.

[2] Soldado grego incumbido de enganar os troianos a fim de fazer com que o cavalo de madeira fosse levado para dentro da cidadela.

[3] Sacerdote troiano que foi morto junto com seus dois filhos por um enorme monstro (serpente) vindo do mar.

[4] Principal herói troiano, filho de Príamo.

Canto	Ação
III	Eneias conta acerca de suas viagens: o prodígio de Polidoro[5] o afasta da Trácia; o oráculo de Apolo em Delfos lhe ordena buscar sua antiga morada, a qual Anquises, seu pai, interpreta erroneamente como sendo Creta. O herói é expulso de lá pela peste e durante o sono, os Penates[6] o encaminham à Itália. Uma tempestade o conduz às ilhas Estrófades[7]. Em Ácio[8], celebram-se jogos em honra de Apolo. No Epiro[9], recebe a revelação de Heleno[10]. Na costa ocidental da Sicília, socorre um companheiro de Ulisses. Em Drépano[11], morre Anquises[12]; Eneias é desviado da rota que seguia e chega a Cartago.
IV	Dido conta a sua irmã Ana que está apaixonada pelo troiano, a qual lhe aconselha a unir-se a Eneias. Para provocar esse matrimônio, Juno se assegura da adesão de Vênus; durante uma caçada, os dois enamorados são impelidos a se protegerem de um temporal numa gruta. Sua felicidade não dura muito tempo. Júpiter, entretanto, ordena, por intermédio de Mercúrio, a Eneias, "escravo de uma mulher", que se prepare para partir. Por conselho de Mercúrio os troianos partem durante a noite e a rainha, abandonada, se mata.
V	No caminho até a Itália, Eneias é acolhido amistosamente na Sicília por Acestes[13] e no aniversário de morte de Anquises celebra jogos em sua honra. A regata é vencida por Cloanto, a corrida por Eurílo[14] – graças à astúcia de seu amigo Niso –, no pugilato, vence o velho Entelo[15]; no tiro com arco, o melhor é Euritião[16], mas Acestes, cuja flecha se inflama durante o voo, recebe o primeiro prêmio. Ascânio[17] organiza um torneio equestre com seus coetâneos. Um incêndio das naves, provocado por muitas mulheres troianas instigadas por Juno, é extinto por Júpiter com uma chuva. Durante o sono. Anquises ordena seu filho a deixar as mulheres e os velhos na cidade recém-fundada por Acestes.

[5] Filho de Príamo, irmão de Heitor e de Páris (Alexandre).

[6] Divindades romanas protetoras da casa e do Estado.

[7] Ilhas do mar Jônio.

[8] Cidade e promontório da Acarnânia.

[9] Província ocidental da Grécia, atual Albânia.

[10] Filho de Príamo e célebre adivinho.

[11] Cidade na Sicília, ao pé do monte Érix, atual Trapani.

[12] Pai de Eneias.

[13] Rei de Segesta na Sicília.

[14] Jovem troiano, amigo de Niso.

[15] Troiano, fundador de Entela, na Sicília.

[16] Um dos companheiros de Eneias.

[17] Filho de Eneias, também conhecido por Iulo ou Julo.

Canto	Ação
VI	Na gruta da Sibila de Cumas[18], Eneias consulta o oráculo de Apolo. Seu companheiro Miseno[19] é sepultado por ele no cabo que receberá o nome do defunto. Algumas pombas indicam a Eneias o caminho para alcançar o ramo de ouro, que lhe permite, depois dos sacrifícios apropriados, descer ao mundo dos mortos sob a guia da Sibila através da entrada do Averno[20]. Lá ele primeiro encontra insepulto, Palinuro[21]; depois, Dido; e finalmente o troiano Deífobo[22]. É informado pela boca da Sibila dos destinos dos condenados do Tártaro. Na sede dos bem-aventurados, Museu[23] lhe conduz para perto de Anquises, que lhe mostra os heróis do futuro, desde os reis de Alba até Augusto e o prematuramente desaparecido Marcelo[24]. Eneias deixa o reino das sombras através da porta de marfim.
VII	Uma vez sepultada sua ama Caieta, Eneias chega à desembocadura do Tibre Depois de ter passado por diante da morada de Circe, desembarca em *Ager Laurens*. O prodígio observado por Ascânio lhe faz compreender que encontrara a terra prometida. Uma embaixada pede ao rei Latino[25] uma terra para que possa se instalar e movido por profecias o rei oferece sua filha Lavínia[26] em matrimônio. Entretanto, por ordem de Juno, a fúria Alecto[27] incita a resistência da esposa de Latino, Amata[28], assim como a do esposo prometido de Lavínia, Turno[29]. Ascânio fere um cervo domesticado e por isso nasce uma contenda. Uma vez que Latino se recusa a iniciar a guerra de vingança, a própria Juno a inicia. Turno encontra muitos aliados, entre eles Mezêncio e Camila[30].
VIII	Turno envia Vênulo[31] a Diomedes[32] para tê-lo como aliado. Eneias, seguindo o conselho do deus fluvial, Tiberino[33], segue o rio para chegar até o rei Evandro[34], no lugar da futura Roma, ali participa de uma celebração a Hércules. O filho de Evandro, Palante, se une aos troianos com sua esquadra. Depois em Agila, Eneias pede apoio dos etruscos que são hostis a Mezêncio. Como consequência de uma súplica de Vênus, Vulcano fabrica armas para o filho da deusa, Eneias. Nele está representado o destino, o futuro dos romanos.

[18] Sacerdotisa de Apolo que se tornou um oráculo nacional.

[19] Filho de Éolo e tocador de trombeta da comitiva de Eneias. Seu nome tornou-se nome de um cabo na região da Campânia.

[20] Lago na Campânia que dizem ser a entrada do mundo infernal.

[21] Piloto de Eneias.

[22] Filho de Príamo, entregue a Menelau e Ulisses por Helena depois da guerra de Troia.

[23] Poeta grego contemporâneo de Orfeu.

[24] Jovem sobrinho de Augusto.

[25] Rei do Lácio.

[26] Filha de Latino e de Amata.

[27] A mais terrível das Fúrias: era o espírito de vingança.

[28] Mãe de Lavínia e esposa de Latino.

[29] Rei dos rútulos, filho de Dauno, noivo de Lavínia.

[30] Rainha dos volscos e aliada de Turno.

[31] Guerreiro rútulo.

[32] Rei da Etólia, um dos grandes heróis gregos na guerra de Troia.

[33] Tiberino também é o nome de um rei de Alba, que deu seu nome ao rio.

[34] Rei da Arcádia, filho de Mercúrio e uma ninfa.

Canto	Ação
IX	Durante a ausência de Eneias, Turno, incitado por Juno por meio de Íris[35], ataca os troianos; entretanto, seu intento de incendiar as naves é frustrado por Júpiter a pedido da Grande Mãe do Monte Ida, Vênus. Ele, Júpiter, transforma as naves em ninfas. Durante a noite, Eurílo e Niso se oferecem para informar Eneias sobre o perigo; eles provocam uma matança no campo inimigo, mas o brilho de um elmo tomado como espólio trai Eurílo. Os dois amigos caem. No dia seguinte, Turno irrompe no acampamento troiano; depois de um esforçado combate, se salva jogando-se ao rio.
X	Numa assembleia divina, Vênus e Juno discutem; Júpiter deixa a decisão ao destino. Os rútulos continuam o assédio, entretanto Eneias volta da Etrúria com uma frota muito fortalecida. Durante a viagem vão ao seu encontro as ninfas que antes eram suas naves e lhe informam sobre o perigo que os seus correm. Diante de sua aparição, os rútulos abandonam o assédio. Na batalha que segue, Turno mata Palante; Eneias, em honra do morto, mata muitos inimigos. Dado que Juno desvia Turno da aglomeração, então é Mezêncio que suporta o peso principal do combate, até que seja ferido por Eneias. Depois que seu filho Lauso é morto por esse, Mezêncio se lança novamente à batalha e é morto pelo troiano.
XI	Eneias consagra a Marte as armas de Mezêncio e envia a Evandro o cadáver de Palante com uma escolta de honra. Ambas as partes sepultam seus mortos. Vênulo traz uma negativa de Diomedes; enquanto o conselho de guerra de Latino se discute com palavras, Eneias ataca a cidade. Turno deixa a cavalaria sob o comando de Mesapo e Camila e coloca-se em marcha com seus soldados de infantaria para preparar uma emboscada. Apenas diante da notícia da morte de Camila ele corre em ajuda aos seus. O início da noite põe fim à matança.
XII	Turno se decide pelo combate singular com Eneias que, de pronto, aceita a proposta. O pacto fracassa, apesar de concluído solenemente, pois Juno intervém com a ajuda de Juturna, irmã de Turno. Um falso prodígio leva o adivinho Tolumnio a arremessar uma lança. Uma flecha acerta Eneias que quer separar os contendores. Começa assim uma série de êxitos para Turno, até o retorno de Eneias, curado por sua mãe, Vênus. Então, Juturna trata de salvar seu irmão, tomando o aspecto de um auriga. Somente quando Eneias põe fogo na cidade e Amata desesperada se suicida, Turno enfrenta seu adversário, porém sem a menor chance. Eneias está disposto a deixar com vida o ferido, quando vê que leva consigo as armas de Palante e daí cumpre a vingança devida.

[35] Filha de Taumas e Electra, mensageira de Juno.

Tempo

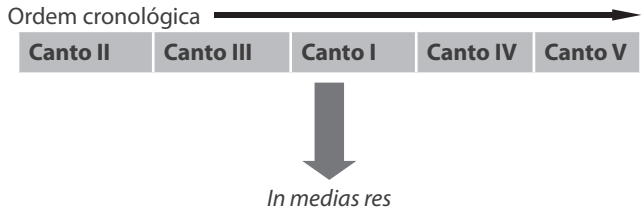
O tempo da *Eneida* não é cronológico, isto é, os acontecimentos não seguem uma ordem crescente temporal, do evento mais longínquo ao mais próximo no tempo. Ao contrário, há uma calculada desorganização do tempo narrativo a que os antigos chamavam de narrativa *in medias res* (em meio aos acontecimentos). Assim, o que se observa logo após a proposição do poema no primeiro canto é

o início de uma tempestade a que está submetido o protagonista da ação. Tal construção do tempo já fora observada, por exemplo, na *Odisseia* (canto 1, v. 10) quando na proposição do poema homérico lê-se: "Deusa nascida de Zeus, de algum ponto nos conta, o que queiras" (HOMERO, [s.d.], p. 23). Isso significa dizer que o início da narrativa ocorre a partir do ponto que a Musa deseja, não significando, necessariamente, o começo.

Na *Eneida*, canto primeiro, versos 34-35, uma primeira indicação temporal não pode ser notada imediatamente, pois se trata de um pressuposto temporal que indica anterioridade ao que está sendo narrado: "Mal a Sicília perderam de vista e contentes rumavam / para alto mar, apartando com as quilhas as ondas salobres [...]" (VIRGÍLIO, 1981, p. 19), porém há que se observar que nada foi falado dos fatos antecedentes à partida da Sicília.

Logo após a tempestade e a sua chegada a Cartago, Eneias passa a contar à Rainha Dido os eventos que sucederam ao início da derrocada de Troia, isso no segundo e no terceiro canto. No quarto canto os tempos narrativo e real se encontram e a *Eneida* passa a ser cronológica.

Se fosse razoável reorganizarmos cronologicamente a epopeia de Virgílio, teríamos a seguinte ordem cronológica:



Forma

Métrica

O longo poema épico de Virgílio foi composto por versos hexâmetros datílicos seguindo, pois, este esquema métrico:

— ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪

Hexâmetro datílico.

Deve-se observar que tal esquema não pode ser tão rígido, pois que a monotonia poderia tomar conta da composição. A variação rítmica, portanto, de-

veria ser observada de duas maneiras: a primeira maneira se dá substituindo, em alguns pontos, duas sílabas breves (◡◡) por uma longa (—), transformando assim o pé datílico, ou simplesmente, o dátilo (— ◡ ◡) em um pé espondáico, ou simplesmente, um espondeu (— —). Essa primeira possibilidade rítmica imprime maior gravidade e sisudez ao verso. Ele fica mais teso e lento, afeito, pois, às circunstâncias graves sob o ponto de vista do conteúdo do poema. Assim, o verso hexâmetro datílico poderia chegar a ficar assim:

— — | — — | — — | — — | — ◡ ◡ | — —

Desse modo, apesar de continuar a chamar-se hexâmetro datílico, o único dátilo encontrado aqui seria o do quinto pé, que aparece em negrito.

A segunda possibilidade de alteração rítmica é a alternância da cesura do verso (pausa) que no hexâmetro datílico pode ocorrer depois do terceiro meio pé, do quinto meio pé e do sétimo meio pé, de acordo com este esquema:

— ◡ ◡ | — / / ◡ ◡ | — / / ◡ ◡ | — / / ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡

Com isso, a cesura pode ser chamada de trímimera, pentemímera ou heptamímera.

Dimensão

A *Eneida* é composta por doze cantos, cada um deles com o seguinte número de versos:

Canto	Versos
I	756
II	804
III	718
IV	705
V	871
VI	901
VII	817
VIII	731
IX	818
X	908
XI	915
XII	952
Total	**9 896**

Enfim, diante desse verdadeiro monumento literário ocidental que, como vimos, mescla história e mito com dois objetivos claros: a propaganda política de Augusto e, principalmente, o prazer, o deleite de seus leitores. Devemos salientar, ainda, certa anedota que envolve sua publicação na Antiguidade: Virgílio sentindo que estava prestes a morrer e, portanto, não havendo tempo para que pudesse dar as pinceladas finais em sua grande obra, recomendou que seus manuscritos fossem destruídos. Contudo, seu pedido não foi atendido pelo *princeps* (Augusto), que – como as demais pessoas à época e ainda hoje – considou a obra perfeita, isto é, absolutamente terminada a despeito dos cerca de 57 versos inconclusos.

Vale aqui salientarmos as palavras da professora Zélia de Almeida Cardoso (1989, p. 26):

> O estilo de Virgílio é puro e elegante. O vocabulário é rico, preciso e pitoresco. A frase é suave e harmoniosa. A versificação é correta. O ritmo, variado em suas limitações, é adequado ao assunto explorado a cada momento. Belas imagens ponteiam o texto, onde figuras retóricas de todos os tipos se apresentam de forma natural, sem provocar a impressão de sobrecarga. Apreciado por seus contemporâneos, considerado modelo no Baixo Império, lido e admirado na Idade Média, Virgílio inspirou a epopeia renascentista. Dante e Camões são os épicos modernos que, mais de perto, se deixaram influenciar pelo autor da Eneida.

Textos complementares

Eneida, Canto VI, versos 654-753
Eneias encontra o pai, Anquises, nos Infernos

(VIRGÍLIO, 1981)

Outros avista à direita e à sinistra, deitados na relva, -654
A banquetear-se ou em coro a cantar belos hinos a Apolo -655
Num bosque ameno de odoros loureiros que o Erídano sacro
Banha com suas virtudes. Ao vir das paragens de cima;
Os que tombaram na guerra em defesa da pátria querida:
Os sacerdotes de vida virtuosa: os cantores piedosos.
Que só souberam em vida cantar poemas dignos de Apolo: -660
Os inventores das artes graciosas que a vida embelezam.
E os que ainda vivem por mérito próprio no meio dos homens:

Todos se encontram com a fronte cingida por ínfulas brancas.
Por eles mesmos cercada. Interroga-os a vate Sibila,
Com especial deferência a Museu, que os demais distinguiam. -665
Por ser mais alto de corpo e chamar a atenção de seus pares.
Almas bem-aventuradas. E tu, virtuosíssimo Vate:
Em que região mora Anquises? O sítio escolhido? Por causa
Dele aqui viemos e do Érebo os rios terríveis cruzamos.
Disse-lhe o herói o seguinte em resposta, num breve discurso: -670
Morada fixa ninguém a possui; todos nós habitamos
Bosques frondosos, ou andamos nas margens virentes ou em prados
De mil arroios cortados. Porém, se o querer vos compele,
A esta colina subamos; de lá vou mostrar-vos o rumo.
Assim falou. E marchando na frente dos mais, apontou-lhes -675
Do alto risonhas campinas, a que, logo logo, baixaram.
O pai Anquises, entanto, com vivo interesse se achava
A examinar umas almas num prado frondoso encerradas
E destinadas à luz, entre as quais ele viu, enlevado.
Toda a linhagem futura dos seus descendentes, seus caros -680
Netos, azares da vida, destinos e feitos brilhantes.
Logo que a Eneias notou a avançar pelo prado florido,
Direto a ele, tomado de júbilo as palmas lhe estende.
Lágrimas enternecidas deixando cair, e lhe fala:
Enfim chegaste! Venceste o caminho com a tua piedade -685
De filho amado, e me dás a ventura de ver-te de perto.
Ouvir-te a voz, e em colóquios passarmos alguns momentinhos.
Pelos meus cálculos, certo, tirando ou repondo alguns dias.
Tinha chegado a marcar nosso encontro para este momento.
Por quantas terras jogado, e que mares venceste, somente -690
Para me veres, meu filho! E os imensos perigos da viagem?
Como temi que te fossem fatais as paragens da Líbia!
E ele, em resposta, falou: – Tua imagem, meu pai, dolorida.
Que a cada instante me vinha à memória, ao destino me trouxe.
Nossos navios, senhor, no Tirreno se encontram. Permite -695
Que as mãos nos demos; não negues ao filho este amplexo singelo.
Assim falando, de lágrimas ternas o rosto banhava.
Três vezes tenta cingi-lo nos braços; três vezes a sombra
Inanemente apertada das mãos se lhe escapa, tal como
Aura ligeira ao passar ou o roçar ao de leve de um sonho. -700

Nisso, o Troiano percebe no fundo do vale ridente
Um bosquezinho de arbustos de copas inquietas ao vento.
Plácido recolhimento que o Letes refresca de longe.
Ao derredor dessas águas nações incontáveis adejam,
Povos sem fim, como abelhas dos prados nos calmos estios, -705
Que se detêm nas florzinhas e em cândidos lírios demoram,
Toda a campanha a alegrar com o zumbido agradável de ouvir-se.
Do quadro estranho espantado e ignorando o porquê de tudo isso,
Pergunta Eneias o nome do rio e a razão de tão grande
Conglomerado de gentes povoar suas plácidas margens. -710
Disse-lhe Anquises: – As almas fadadas a uma outra existência
As claras águas do Letes procuram beber, para obterem
O esquecimento total do que em vida anterior alcançaram.
Há muito tempo queria falar-te sobre isso e mostrar-te.
Alma por alma, esta longa cadeia dos meus descendentes, -715
Para comigo te regozijares da Itália encontrada.
Ó pai! É crível que algumas a terra voltar ainda queiram,
Para encarnarem-se em corpos tardonhos? Que insano desejo
De a luz do dia rever, e iniciar as canseiras da vida!
Vou já dizer-te, meu filho. E curar-te de tua cegueira, -720
Disse-lhe Anquises; e as coisas, por ordem, de fato explicou-lhe:
Desde o princípio de tudo alma espírito o céu aviventa,
A terra extensa, as campinas undosas, o globo da Lua
Resplandecente e as estrelas titânias, nos membros infuso.
A mente agita a matéria e se mescla ao conjunto das coisas. -725
Daqui os homens e os brutos provêm, gerações dos voláteis,
E quantos monstros o mar alimenta no seio das águas.
Tudo retira do fogo celeste a semente da vida.
De perenal energia, se presa não se acha nos corpos,
Nas ligaduras terrenas e membros fadados à Morte. -730
Por isso, temem, desejam, padecem suplícios e gozos,
Cegos à luz, confinados nas trevas de suas clausuras.
Nem mesmo quando no dia postremo despede-se a vida,
Perdem de todo as mazelas e vícios do corpo terreno,
Só de misérias composto e que na alma por força se apegam -735
Por modo estranho. Em virtude de longa e fatal convivência.
Por isso, arrostam pesados castigos dos crimes vividos,
Tantos suplícios! Alguns, pendurados no espaço, se expõem

Aos ventos cegos; mais outros, jogados no abismo, se alimpam
Das malvadezas ou se purificam no fogo implacável. -740
Todos os manes aqui padecemos; depois, nos transportam
Para este Elísio tão grande, a mansão de venturas, que poucos
Alcançarão, quando o tempo chegar pelos Fados imposto,
De se expungirem das manchas das almas, e limpa tornar-se
A etérea essência de origem, o fogo do início de tudo. -745
Então, as almas, mil anos passados na roda do tempo.
Inumeráveis. Um deus as convoca às ribeiras do Letes,
Para, de tudo esquecidas, ao mundo de cima voltarem
E novamente ingressarem nas formas da vida terrena.
Tendo isso dito, seu filho e a Sibila levou para o meio -750
Da multidão buliçosa das sombras, e a um cômoro sobe
De onde pudesse observá-las de frente e em fileiras dispostas.
Para melhor distinguir as feições de cada uma, ao passarem. -753

A lenda de Eneias

(CONTE, 1994)

O ponto de intersecção entre a dimensão homérica e a dimensão augustana foi dado a Virgílio por uma velha lenda. A Itália Antiga conhecia uma série de lendas de fundação ligadas à Guerra de Troia. Os heróis gregos e troianos, debandados ou no exílio, afirmou-se terem sido fundadores ou os colonizadores de cidades italianas. Entre essas histórias, *A Lenda de Eneias* adquiriu significado particular num longo processo que se estendeu a partir do quarto até o segundo século a.C. Eneias em Homero era uma importante personagem, apesar de não ser o principal herói troiano, sua casa parece ter sido destinada a governar Troia após a extinção da linhagem de Príamo (cf. *Ilíada* 20, 307 e ss.). Mais tarde, entretanto, a fuga de Eneias, das cinzas de Troia, com seu pai Anquises em suas costas, se tornou motivo popular nas artes figurativas, bem como na literatura. Logo uma ligação foi estabelecida com o antigo Lácio: de um lado, a tradição literária grega trabalhou nesse sentido, de outro, as descobertas arqueológicas recentes têm demonstrado que o culto de Eneias como herói-fundador é atestado em *Lavinium*[1], ao sul de Roma, a partir de século IV a.C. em diante.

[1] É considerada a cidade de onde se originaram os latinos.

Não parece que Eneias foi sempre considerado o fundador de Roma ou que tinha um culto especial em Roma arcaica. A partir do segundo para o primeiro século, porém, a figura de Eneias adquiriu fama crescente entre os romanos. As razões são políticas e não são fáceis de distinguir. Principalmente, o mito da origem troiana dos romanos chamou atenção sobre Eneias, o mais nobre herói de Troia, por ter escapado da catástrofe, seria, assim, ligado por genealogia com Rômulo, o fundador da cidade. Isso permitiu à cultura romana reivindicar certa igualdade independente com os gregos, justamente no momento em que Roma passa a garantir certa hegemonia sobre o Mediterrâneo grego. Os troianos foram confirmados como grandes antagonistas dos gregos pelo mito homérico. Sua vingança seria levada a cabo por Roma (a terceira grande potência do Mediterrâneo, Cartago, também foi oportunamente ligada à lenda de Eneias através de sua rainha Dido). Roma, assim, legitima o seu novo poder por meio de um fundo histórico. Outro fator na popularidade de Eneias depende de uma circunstância política interna. Através da figura do filho de Eneias, Ascânio/Julo, a *Gens Iulia*, uma nobre família romana, reclamou origens nobres para si própria. Um membro deste clã, Júlio César e, mais tarde, seu filho adotivo Otávio Augusto fundam, eles mesmos donos supremos de Roma, um vasto império. Aqui, então, o círculo que une Virgílio, Augusto, e o herói épico está formado.

Dicas de estudo

- Ler a *Poética* de Aristóteles e observar atentamente a relação existente entre epopeia e tragédia, verificando que as partes qualitativas da poesia épica estão contidas nas da tragédia.
- Ler o livro *A Morte de Virgílio* de Hermann Broch, Editora Mandarim.

Tendo sido começado quando a Gestapo invadia a Áustria em 1938, esse romance moderno de Broch narra as últimas horas (18) de Virgílio, antes de morrer, começando com a sua chegada ao porto de Brundísio na Apúlia, sudeste da Itália, e vai até o seu falecimento, na tarde do dia seguinte, no palácio de Augusto.

Estudos literários

1. Em que medida a *Eneida* de Virgílio pode ser considerada a síntese do mundo grego antigo e do mundo romano?

2. Quais são os aspectos formais relevantes da épica na *Eneida* de Virgílio?

Comédia

O entendimento do gênero *comédia* não pode ser visto como uma compreensão monolítica na Antiguidade Clássica greco-romana. As variações sofridas por ele impedem-nos de observar com os mesmos olhos a produção poética realizada, por exemplo, por Epicarmo[1] no século VI e V a.C. e aquela por Terêncio[2] no século I a.C. . Assim, já tendo pensado nessa questão, doutrinadores alexandrinos lucidamente dividiram a produção cômica em três momentos:

- a comédia ática ou Antiga cujo expoente é Aristófanes;
- a comédia média da qual poucos fragmentos nos restam;
- a comédia nova que apresenta Menandro como paradigmático;

Vale dizer, entretanto, que tal teorização da comédia, isto é, sua divisão por períodos e respectiva classificação, por uma questão cronológica, não pode ser aplicada à comédia antiga e/ou à média, pois a taxonomia é posterior ao surgimento dessas. Deixando de lado a classificação, entretanto, pode-se dizer que a comédia de Plauto e Terêncio seja a versão romana da comédia nova de Menandro, associada a aspectos específicos advindos de gêneros "menores" como os mimos[3] e as atelanas[4].

Antecedentes gregos da comédia: Aristófanes e Menandro

Assim como a tragédia, a comédia também foi um fenômeno essencialmente político na Grécia Clássica (séculos V-IV a.C.). Não se entenda aqui o político em seu senso comum de hoje, mas político em seu sentido etimológico e, portanto, estrito, isto é, relativo à pólis, à cidade grega cuja organicidade sócio-política-econômica já foi largamente discutida pelos professores de História.

---

[1] Poeta cômico grego (540-450 a.C.).

[2] Publius Terentius Afer, poeta cômico, de origem africana (c.185-159 a.C.).

[3] Uma espécie menor de arte dramática, assim com a pantomima.

[4] Uma espécie de farsa romana, de origem osca, da cidade de Atela.

Falamos em origem política da tragédia e da comédia gregas por elas fazerem parte de um espetáculo público – os festivais – garantidos pelo poder público e realizados nas mais diversas localidades da Hélade (mundo grego). Assim a despeito de origens distintas, tanto a tragédia como a comédia concorriam no cenário social da pólis grega, congregando cidadãos, entretendo-os e, o mais importante, educando-os.

Não é de outra forma que são inúmeros os teatros gregos encontrados pela arqueologia moderna na Europa, Ásia e África, como estes:

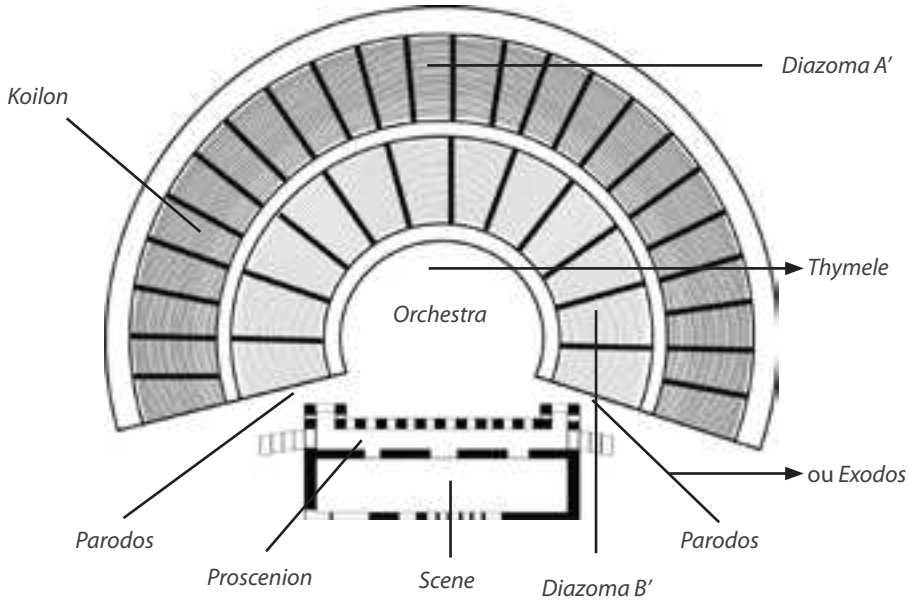
Divulgação Figalo.

Teatro em Delfos.

Domínio público.

Teatro em Mileto.

As partes físicas dessa construção arquitetônica possuem nomes que ainda hoje são largamente utilizados nas artes cênicas. Vejamos um desenho genérico de um teatro grego reconstruído:



IESDE Brasil S.A.

Esquema típico do teatro grego.

- ***Theatron*** ou ***Kolion*** – Dividido em *Diazoma a'* e *Diazoma b'* (local onde ficavam os espectadores, divididos entre os que ficavam mais perto da cena e aqueles que ficavam mais longe.
- ***Orchestra*** – Originariamente local onde se desenvolvia a ação que aos poucos migrou para a *Scene*.
- ***Thymele –*** Altar em honra de Dionísio.
- ***Scene*** – Local em que se realiza a ação. Originariamente servia como local para os atores realizarem troca de roupas, com o tempo passou a ser a fachada de palácios e templos.
- ***Proscenion*** – Local em frente à *Scene*, que servia também à atuação, se bem que em muitos casos a ação se desenrolava na orquestra.
- ***Parodos*** – Local por onde entra o coro e por onde ele sai (*Exodos*).

Essa estrutura, se observarmos a época em que foi construída, é muito grande e imponente, e além de estar presente em muitas cidades, como vimos, dá exata dimensão da importância política do teatro no mundo grego que, sem dúvida, irá repercutir tanto no mundo grego helenístico, como ocupará espaço significativo no mundo romano, que é o foco e objetivo deste capítulo.

As inscrições teatrais[5] e outras fontes manuscritas ou epigráficas informam que as comédias gregas tinham lugar nas Leneanas[6], festas dedicadas a Dionísio em Atenas durante os meses de janeiro e fevereiro (DionÚsia t¦ ™pˆ Lhna…wi). Vale salientar que termos um culto dionisíaco para a comédia concorre com outro culto, também dionisíaco: o Eleutério[7] da tragédia. Tanto o da comédia como o da tragédia eram realizados sob os auspícios de um arconte[8] que os celebrava.

Quanto à origem da comédia, sob o ponto de vista da festa e da política, afirma Albin Lesky (1985, p. 260):

> Na festa das Lênias, a comédia foi posta sob a proteção do Estado não antes dos meados do século, ao redor do ano 442 a.C. Junto ao *agone*[9] de poetas cômicos se organizou a partir de então um de atores. Dado que as Dionisíacas[10] Urbanas eram de longe a festa de maior alcance, nelas as representações de comédias se celebravam já muito antes, desde pelo menos 486, no culto oficial. Certo é que apenas mais tarde se introduziram os agones de atores cômicos, entre 329 e 312, enquanto os atores trágicos já competiam desde 449 pelo triunfo nas Grandes Dionisíacas. No dia das Antestérias[11] (fevereiro/março), que se chamava "*chytroi*", havia concursos de atores cômicos, que serviam de seleção para as próximas Dionisíacas. No terceiro quarto do século IV, Licurgo voltou a fazer parte desses concursos.

Acresce a todas essas alterações bem descritas por Lesky no âmbito institucional da comédia, a constante adaptação do gênero cômico às novas circunstâncias que envolviam a sociedade grega dos séculos V, IV e III. Aristóteles parece ter nos legado algumas informações interessantes para os dois primeiros séculos e certas teorias helenísticas para o último. O filósofo, na *Poética,* nos alerta sobre a origem nas procissões fálicas que eram acompanhadas por canções. Aristófanes na peça *Os Arcanenses,* verso 263, por sua vez, nos dá indicações sobre elas nas *Dionisíacas Rurais*.

Certo é que no final do século IV, a comédia, independentemente de sua origem, já faz parte do universo das cidades gregas que dão a ela não menos importância do que já davam à tragédia e, entre os comediógrafos que nos restaram, o único absolutamente íntegro foi Aristófanes.

---

5 Encontradas arqueologicamente nos teatros e não nas peças.

6 Leneanas (2004). Entre os antigos gregos, festas dionisíacas celebradas em Atenas, que, além de uma procissão, incluíam representações dramáticas (orign. comédias).

7 Eleutérias (2004). Na Grécia antiga, festas realizadas em Plateia, em homenagem a Zeus e Dionísio, para comemorar vitórias ou expulsão de tiranos.

8 Arconte (2004). Magistrado da antiga Grécia, originalmente com poder de legislar, e dignidade vitalícia próxima à realeza, mas posteriormente reduzido a cargo apenas honorífico.

9 Agone (2004). No teatro grego, conflito entre os principais personagens.

10 Dionisíacas (2004). Na Grécia antiga, festas rituais em honra de Dioniso; dionísias (consistiam em procissões, danças, recitativos, cantos e dramatizações).

11 Antestérias (2004). Em Atenas, festa de três dias em homenagem a Dioniso (mais us. no pl.).

Aristófanes de Atenas

Aristófanes, nascido em Atenas em 445 a.C., foi talvez o poeta cômico mais importante da Grécia Antiga em seus 62 anos de vida. Apenas 11 de suas comédias nos chegaram, que são[12]:

Comédia	Ano (a.C.)	Tema
Os Arcanenses	425	Uma explicação das causas fúteis da guerra e uma cena sarcástica acerca do patético em Eurípides.
Os Cavaleiros	423	Ataque ao demagogo Clêon, que obtivera sucesso – imerecido, aos olhos de Tucídides e Aristófanes – em Pilos.
As Nuvens	423	Forte ataque a Sócrates, apresentado como representante das ideias em voga, preocupado com as investigações abstrusas sobre o mundo e pronto a encorajar o desprezo pelas leis.
As Vespas	422	Libelo contra a organização dos tribunais atenienses, que punham o homem comum na dependência de demagogos como Clêon.
A Paz	421	Retoma o tema pacifista d'*Os Arcanenses*, com uma acuidade ainda maior pelo fato de a paz estar então a um passo de ser concluída.
As Aves	414	É uma comédia de evasão e de sonho; em *As Aves*, dois atenienses vão viver entre pássaros, e com eles arrebatam o cetro dos deuses.
Lisístrata	411	Uma mulher lança um grande movimento contra a guerra, sua ideia é de que todas as mulheres gregas façam greve de sexo até que seja concluída a paz.
As Tesmoforias	411	Mais do que uma comédia, é uma crítica literária explícita a Eurípides. Tratando-se de uma festa exclusiva de mulheres em honra do deus Dionísio, a personagem Eurípides insta Agatão (outro poeta trágico) a travestir-se de mulher para saber o que nela era tratado. Agatão é descoberto e daí se desenrola o enredo.
As Rãs	405	Dionísio, sentindo falta de bons poetas, desce aos infernos para procurar Eurípides, que morrera pouco tempo antes. Lá encontra Sófocles, Agatão e Ésquilo que ele trará de volta.
Assembleia de Mulheres	392	Trata de uma espécie de projeto *avant la lettre* de uma comunidade feminina na qual o amor é imposto ao homem compulsoriamente, com todas as consequências burlescas que poderiam advir dessa situação.

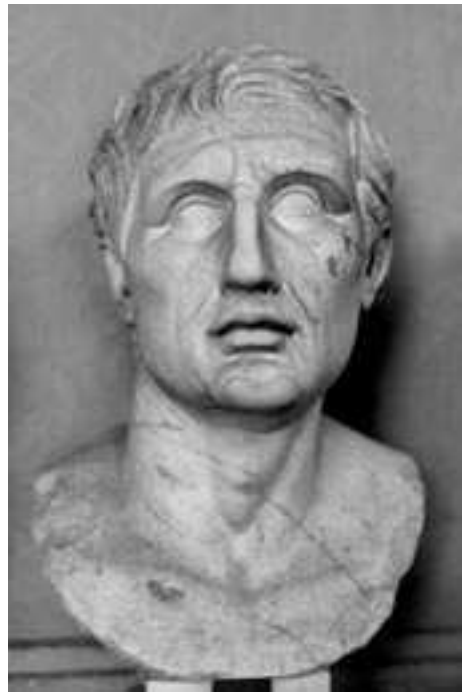
[12] Tomamos como ponto de partida da indicação temática a obra de Jacqueline de Romilly (1984, p. 120-123).

Comédia	Ano (a.C.)	Tema
Pluto ou Riqueza	388	Versa acerca de sonhos associados a reformas sociais.

Entre as peças de Plauto e Terêncio não notamos vestígios arqueológicos dessa comédia ática, cujo expoente é Aristófanes, afinal Plauto e Terêncio não trabalham aspectos diretamente observados na vida social de maneira específica, antes tipificam, generalizam. Jacqueline de Romilly (1984, p. 123) assim fala da obra desse marco da comédia:

> Pelo menos um sentimento parece estar constantemente presente em seu pensamento, independentemente das situações e das oportunidades de divertir o público: é o amor ao camponês da Ática e à sua vida simples, assim como uma grande compaixão pelo fato de ele ser sempre ludibriado, sobretudo em tempo de guerra. A paz que Aristófanes ama é a paz do campo redescoberto e das alegrias concretas.
> O mundo que ele denuncia incansavelmente é o da guerra, com o campo devastado, a miséria e a população amontoada no interior das suas próprias pinturas mais frescas e mais alegres são sempre o lado diametralmente oposto a essa guerra do Peloponeso, cujo desenrolar sua obra e sua vida acompanharam.

Menandro de Atenas



Domínio público.

Busto de Menandro (343-292 a.C.). Vaticano, Museu Chiaramonti. Mármore.

O segundo passo em direção à comédia romana e à moderna ocidental foi a chamada *comédia nova* cujo contraponto é a comédia ática ou antiga escrita por Aristófanes. Essa – pode-se dizer – trata de questões particulares para que sejam construídas observações e análises gerais acerca da vida em sociedade dos gregos no século IV a.C. Assim, podemos dizer que ao tratar de algo aparentemente específico, critica na verdade o que é geral. Explicamos: quando, por exemplo, em *As Nuvens*, Aristófanes vitupera abertamente a figura de Sócrates, ele toma um dado da realidade, que é absolutamente particular: Sócrates e sua ação de corrupção de valores junto à juventude ateniense a fim de formular uma posição geral contra esse tipo de ação que facilmente poderia ser exercida por quaisquer outras pessoas. Parte, portanto, do particular para construir uma crítica geral sobre eventos e pessoas de seu tempo.

Já a comédia nova não se organiza dessa forma, pois que seus caracteres (personagens) não são específicos, como o Clêon ou como o Sócrates aristofânicos, uma vez que a própria sociedade e suas condições políticas vigentes não permitem mais a acerba crítica política, a crua censura de alguns homens públicos e o vitupério contumaz às instituições civis, aos níveis já vistos. Agora, a arte restringe-se a produzir personagens gerais, digamos tipificados, que eticamente podem, sim, ser associados a personagens históricas, porém essa operação associativa não é mais realizada explicitamente pelo poeta e sim pelo espectador quase involuntariamente.

A assistência ao ver uma comédia de Menandro, observando as ações invariavelmente viciosas das personagens, estava livre para associá-la a personagens ora de seu círculo de amizades, ora dos círculos políticos e/ou dos sociais que o envolviam.

Das 108 peças de Menandro, apenas nos restaram quatro, das quais apenas uma está absolutamente íntegra: o Díscolo. Vejamos, a seguir, os temas dessas quatro peças:

Comédia	Tema
Díscolo ou *Misantropo*	Satiriza a personagem principal, intratável e misantropo.
Arbitragem	Um jovem casal se separa, pois a jovem esposa teve um filho logo após o casamento.
A Mulher de Cabelos Cortados	Um casal de gêmeos enjeitados foi confiado a duas famílias diferentes.
Sâmia	Uma criança é trocada por outra no nascimento.

A comédia nova e a construção dos tipos segundo Teofrasto

Como discípulo de Aristóteles, Teofrasto[13] teve uma vasta obra filosófica peripatética[14], entretanto torna-se notável por uma pequenina obra, *Os Caracteres*, cujo conteúdo é a reconstrução verbal de 30 tipos humanos, extraídos de sua observação das sociedades. Sob o ponto de vista da metodologia, o autor primeiramente apresenta uma definição sumária do tipo, a que se segue de uma didática descrição do perfil. Diante de si, o leitor vê desfilar uma série de imagens que seguramente já observou em seu próprio mundo ou universo de referências.

São alvos de sua observação, entre outros: o arrogante, o avarento, o bajulador, o boateiro, o bronco, o complacente, o descarado, o dissimulado, o estúpido, o falastrão, o fanfarrão, o inoportuno, o imprudente, o insolente, o maledicente e o mesquinho. Vejamos um exemplo de uma dessas descrições de Teofrasto (1978, p. 70-71):

> A mesquinhez é uma poupança do supérfluo, além do conveniente, e o mesquinho é o homem que, no transcorrer do mês, indo à casa do devedor, reclama-lhe o semióbolo[15] de juros. Num jantar em que se dividem as despesas, faz a conta de quantos copos cada um bebeu e dos convidados é o que oferece a Ártemis as menores primícias[16].
> Quando alguém faz compras vantajosas para ele, ao ser-lhe apresentada a conta, ele afirma que são supérfluas. Se um criado quebra uma vasilha ou um prato, desconta-as da comida dele. E se sua esposa deixou cair um centavo, é capaz de deslocar móveis, camas e baús e de esquadrinhar o assoalho. Quando faz uma transação, vende a tal preço que não dá vantagem ao comprador. Proíbe que se colham figos de seu pomar, que se pise no seu campo, que se apanhe uma azeitona ou uma tâmara caídas no chão. Examina diariamente os marcos de sua propriedade, para ver se permanecem os mesmos. É capaz também de promover uma ação judicial, por atraso no pagamento e exigir juros sobre juros. Recebendo para jantar as pessoas de seu próprio demo, corta as carnes em pequeninos pedaços para servi-las. Se vai às compras, volta sem ter comprado nada. Proíbe à mulher emprestar sal, pavio de lamparina, cominho, orégano, grão de cevada, fitas e bolos para sacrifícios, dizendo que todas essas coisas pequenas, no fim do ano se tornam grandes. Em suma, é possível ver as caixas-fortes dos mesquinhos emboloradas e as chaves enferrujadas; e eles próprios usam himátios[17] acima dos joelhos, ungem-se de óleos tirados de lécitos[18] pequeninos, cortam os cabelos rentes, andam descalços durante a metade do dia e brigam com os pisoeiros[19] para que seu himátio receba muita argila e assim não se suje rapidamente.

---

13 Apelido de Tírtamo de Eressos (370-288 a.C.).

14 Peripatético (2004). Relativo ao pensamento do filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.). 2. Que se ensina andando, passeando, como era o costume de Aristóteles. [...] 4. Sectário de Aristóteles; seguidor do aristotelismo.

15 (Nota do tradutor) É 1/12 de dracma, portanto uma moeda de pequeno valor.

16 (Nota do tradutor) Oferendas em carne.

17 (Nota do tradutor) Mantos.

18 (Nota do tradutor) Frascos.

19 (Nota do tradutor) Aqueles que limpam os tecidos.

Na verdade, o que se encontra em Teofrasto é a descrição de uma ética prática que já fora formalizada teoricamente por Aristóteles em suas obras morais ou éticas[20]. Segundo Aristóteles, tendo em vista a dicotomia entre vícios e virtudes, a ética preocupa-se em descrever os primeiros para ensinar uma conduta aos homens pelo oposto. Observados a partir de ações repetidas, os hábitos podem constituir virtudes ou vícios. Essas disposições, os vícios, costumam estar afastadas do meio-termo – *o mesotes*, estado que é considerado o ideal.

Assim, observando o que propôs Teofrasto, devemos imaginar que se de um lado nós temos a *mesquinhez* como vício, seguramente a *prodigalidade* também o será. Portanto a virtude é estar equidistante desses extremos, localizando-se no *mesotes* dos dois extremos viciosos.

As comédias de Plauto e Terêncio

Da mesma maneira que temos a descrição e a prática da mesquinhez, poderíamos visualizá-la numa ação ao observarmos uma comédia de Menandro ou, ainda, uma de Terêncio ou de Plauto. Deles, assim, passemos a tratar.

Plauto[21]: obras, argumentos e *personae*[22]

Molière teria dito *ridendo castigat mores*, isto é, "rindo corrige os costumes" essa afirmação parece-nos absolutamente adequada ao projeto literário da comédia romana. Se é certo que ela é um gênero popular, pois suas representações não faziam distinção de classe social, e apesar do refinamento atingido por Terêncio, a ideia de transmissão de valores elevados ao vulgo, a partir da apresentação do seu oposto, é a tônica, sua função mais que precípua.

As comédias de Plauto ocuparam lugar de destaque dentro do gênero, não só por sua copiosidade e qualidade poético-compositiva, como pela variedade de tramas construídas, vejamos:

Nome	Data (a.C.)	Enredo
Stichus – Estico	200	A comicidade de Estico está focalizada na construção do parasita Gelásimo. Dois irmãos regressam para junto de suas esposas depois de uma longa ausência.

[20] Aristóteles escreveu as seguintes obras de Ética: *Ética a Nicômaco* e a *Ética a Eudemo*, além da *Magna Moralia*.

[21] Titus Maccius Plautus (230–180 a.C.), poeta cômico romano.

[22] Personagens ou caracteres.

Nome	Data (a.C.)	Enredo
Cistellaria – O Cofre	199	Conhecida como *Comédia da Cesta ou O Cofre*, reconstrói a situação de Alcesimarco, que se vê obrigado a se casar com uma moça a quem não ama.
Persa – O Persa	197	É, antes de qualquer coisa, uma típica comédia de intriga. É digno, porém, de anotação que sua trama está centrada em uma estória de amor entre escravos, que apresenta ainda a atuação de uma donzela (*uirgo*).
Miles Gloriosus – O Soldado Fanfarrão[23]	197	O foco principal desta comédia é a construção da personagem do soldado fanfarrão que sequestra uma moça, Filocomasia. Seu namorado, contudo, com ajuda do escravo Palestrion, consegue encontrá-la.
Mostelaria – Os Fantasmas	197	*Os Fantasmas* é, talvez, a peça mais alegre de Plauto e sua personagem principal, o escravo astuto Trânion, faz mover as intrigas e as complicações de seu enredo.
Aulularia – A Marmita[24]	195	Euclião recebeu uma grande fortuna de seu avô e seu pai. Contudo, vive um drama, pois tem pânico de perdê-la. É a típica comédia de caracteres.
Menaechmi – Os Menecmenos[25]	195	Dois gêmeos, ambos chamados Menecmo, são separados ao nascer e depois de um certo tempo encontram-se na mesma cidade sem saber um do outro.
Mercator – O Mercador	195	O jovem Carino e seu pai Demifião têm a mesma paixão: Pasicompsa. Por medo de sua esposa, Demifião entrega a menina ao seu vizinho Lisímaco, cuja esposa está no campo, entretanto ela volta do campo e acha que a menina é um "caso" seu. Daí nasce a trama.
Epidicus - Epídico	195	Epídico é uma complicada comédia de intrigas cujo protagonista é o astuto escravo Epídico. Ele resgata a bela citarista Acropolistis para Estratipocles, enganando o pai desse, fazendo-o crer que seja a sua própria filha (do escravo). Mas o rapaz volta da guerra acompanhado por outra e daí a trama se desenvolve.
Amphitruo – Anfitrião[26]	194	Júpiter transforma-se em Anfitrião para manter relações com a esposa deste, Alcmena. De acordo com o prólogo da comédia, ela é uma tragicomédia.
Captivi – Os Prisioneiros	194	O velho Hegião teve seu filho raptado. Para que o tenha de volta, compra dois escravos para realizar a troca. Entretanto um deles é também seu filho que quando criança também fora raptado por piratas.
Asinaria – Os Burros	194	Argiripo quer casar com Filênia, entretanto a mãe dela exige um dote que ele não consegue pagar. Assim, a fim de consegui-lo, faz um conluio com os escravos do pai e vende um burro que pertence a seu pai. Curiosamente, esse também deseja a moça. A peça é considerada por muitos críticos como uma farsa.

[23] Influenciou Corneille em *A Ilusão Cômica*.

[24] Molière utiliza essa comédia como êmulo em *O Avarento*.

[25] Shakespeare serve-se dessa peça para compor *A Comédia dos Erros*.

[26] Talvez essa peça seja a que mais influenciou a comédia moderna, pois serviu de modelo para Camões (*Os Anfitriões*), a Molière (*Anfitrião*), a Antonio José da Silva (*Anfitrião*) e Guilherme de Figueiredo (*Um Deus Dormiu lá em Casa*).

Nome	Data (a.C.)	Enredo
Curculio – O Gorgulho	193	Em termos gerais, o argumento de Gorgulho é o mesmo de *Cistellaria*: uma dupla de enamorados que a princípio não conseguem ficar juntos.
Trinummus – O Trimuno	192	É um drama familiar com colorido de fundo moralizante. Lesbônico leva uma vida desordenada até o regresso de seu pai.
Rudens – A Corda	192	Um naufrágio lança sobre a costa africana, próxima de Cirene, o proxeneta Lábrax e as duas meninas Palestra e Ampelisca. A tentativa de fuga das duas com ajuda de um homem de bem pauta essa comédia de ação.
Bacchides – As Bacanas	189	Como uma comédia de intriga, pais e filhos convertem-se no curso da trama em rivais amorosos. Sua estrutura é dobrada, pois temos de um lado dois jovens e dois escravos; de outro, dois pais e duas *cortesãs*, provocando simultaneamente inversões, trocas e confusões. É em torno dessas dubiedades, advindas da construção dos caracteres, que surgem os erros, ponto central dessa comédia.
Poenulus – O Cartaginês	189	Uma menina e sua irmã estão presas na casa de um rufião e devem ser salvas antes que se tornem prostitutas.
Truculentus - Tremendão	189	A comédia gira em torno da personagem da ávida cortesã Fronésia que com baixas maquinações desposa a três amantes ao mesmo tempo.
Pseudolus – Psêudulo	181	O escravo Psêudolo se distingue pela sua loquacidade e completa ausência de vergonha e é o responsável por libertar de um gigolô a jovem amada pelo jovem Calidoro.
Casina - Casina	180	Comédia de intriga, essa peça retrata uma circunstância em que pai e filho estão apaixonados pela mesma escrava, Casina.

Terêncio: obras, argumentos e *personae*

Terêncio teria dito: "Nada do que é humano me é estranho"[27], isto é, tudo que concerne à humanidade é-lhe claro, é-lhe corriqueiro. Talvez esse seja o "mistério" do teatro, pois, se ele é a imitação da ação, para que imitemos as ações humanas, devemos conhecê-las profundamente.

Por muito tempo, viu-se no rebaixamento poético da comédia um rebaixamento de sua qualidade e, por força de consequência, um rebaixamento das qualidades elocutivas do seu autor. Ledo engano. A comédia assim como a sátira, além das possibilidades estético-poéticas, podem estar a serviço da própria sociedade sob o ponto de vista educativo. Tal assertiva foi perfeitamente assimilada por Terêncio que, por conhecer profundamente a alma humana, con-

[27] Em *Heautontimoroumenos* no verso 77, Cremes responde ao ser indagado do porquê não lhe interessavam coisas que não lhe diziam respeito. "Homo sum. Nihil quod humanum est me alienum puto".

segue reconstruí-la, pondo em ação personagens que, apesar de tipificadas, são absolutamente vivas e reconhecíveis pela assistência. Apesar de terem sobrevivido em menor número que as de Plauto, as comédias de Terêncio apresentam aspectos éticos bem interessantes, além de darem subsídios ao estudo desse gênero modernamente. Vejamos, pois, seus enredos:

Nome	Data (a.C.)	Enredo
Ândria	166	Pânfilo ama Glicéria, que está grávida de um filho seu. O pai dele o prometeu a outra mulher, filha de Cremes, que exigia um rápido casamento que, entretanto, não se concretiza. Trata-se de uma comédia que apresenta conflito entre pai e filho, engano e autoengano. Deriva de comédia homônima de Menandro, contaminada com cenas de *Perinthia* do mesmo autor.
Hécira **(sogra em grego)**	165	Pânfilo deixa virgem sua jovem esposa, Filumena, porque ama a cortesã Taís. Quando ele está em viagem, Filumena retorna à casa de seus pais, segundo a opinião das pessoas, por causa das maldades da sogra, mas na realidade é para ter um filho de um desconhecido com quem se relacionou antes de se casar. Homônima da comédia de Apolodoro de Caristo.
Heautontimoroumenos (*O que se pune a si próprio* – **em grego)**	163	O velho Menedemo culpa-se, pois obrigou seu filho, Clínia, a alistar-se no exército. Clínia e seu pai amam a mesma mulher. Clínia, depois de seu regresso secreto, se hospeda na casa de seu amigo Clitifão, que está apaixonado pela cortesã Báquis, que não é aceita pelo pai do rapaz. A trama se desenrola a partir do fato de a amada de Clitifão, Báquis, hospedar-se na casa dele como namorada de Clínia e a verdadeira amada de Clínia como serva de Báquis. É uma comédia de caracteres com conflito de gerações e, ao mesmo tempo, uma comédia de intriga com reconhecimento. Homônima de Menandro sem contaminações (*contaminatio*) ao que parece.
O Eunuco	161	O soldado Trasão ganhou uma escrava cortesã de nome Taís. Fédria, o outro amante de Taís, encarrega o escravo Pármenon que lhe entregue um presente, um eunuco. O irmão de Fédria, que é apaixonado pela irmã de Taís, se disfarça de eunuco e, desta forma, a violenta. É uma eficaz comédia de intriga e reconhecimento. Homônima de Menandro com contaminações de cenas do *Colax* do mesmo autor.
Fórmio	161	Antifão e Fédria são filhos de Demifão e de Cremes respectivamente. O primeiro, Antifão, se casa com uma menina de Lemnos; O segundo, Fédria, se apaixona por uma citarista. O embusteiro e parasita Fórmio promete ao pai de Antifão, Demifão, que, por uma soma em dinheiro, conseguirá a menina de Lemnos para ele, Demifão. Ela, entretanto, se casara com o seu próprio filho sem que ele soubesse. Num determinado momento, descobre-se que a menina de Lemnos é filha legítima de Cremes e o dinheiro recebido por Fórmio é usado para resgatar a citarista. Daí para frente os erros se sucedem. É um exemplo clássico de uma comédia de erros, entretanto conduzida de maneira clara.

Nome	Data (a.C.)	Enredo
Os Adelfos (*Os irmãos*)	160	Ctesifão e Esquino são irmãos, contudo não foram criados ambos pelo próprio pai, Dêmea. Seu irmão, Micião, criou Esquino. Essa duplicidade de criação implica que Ctesifão tenha recebido uma educação muito severa, enquanto Esquino tenha usufruído de toda a liberdade. O primeiro, Ctesifão, ama uma citarista. O segundo seduziu uma jovem. Por amor ao irmão, Esquino possui à força a citarista e com isso, acaba se prejudicando em relação ao seu próprio amor, Pânfila, filha de Sóstrata. Daí a trama se desenrola.

Tendo observado esses dois grandes expoentes do teatro romano cômico, é interessante observarmos o contraste levado a termo pela professora Zélia de Almeida Cardoso (1982, p. 39-40):

> Bastante diferentes das de Plauto, as comédias de Terêncio são mais sutis; mostrando que foram escritas para um público refinado e culto. Embora fosse Terêncio um estrangeiro – seu próprio nome revela origem africana –, embora tivesse vindo a Roma como escravo e se iniciasse muito cedo na vida literária, com menos de vinte anos, as seis comédias que escreveu testemunham sua habilidade e talento. Como Plauto, Terêncio se inspira na *comédia nova,* praticando a *contaminatio* com certa liberdade; como Plauto, dedica-se à composição de *palliatae* e assume, também, no trabalho teatral, as funções múltiplas de autor, ator e diretor de cena. As características das peças dos dois autores, todavia, são bastante diferentes. Enquanto Plauto escreve comédias movimentadas, cheias de correrias, atropelos e cenas de pancadaria, Terêncio dá preferência a uma ação mais tranquila; não faltam, porém, em suas comédias, peripécias dramáticas e aventuras quase sempre galantes. Os prólogos de ambos se diferenciam em sua própria estrutura: os de Plauto contêm, quase sempre, um resumo da peça a ser representada (necessário, evidentemente, dado o nível cultural do público a que se destinava); os das comédias de Terêncio são verdadeiros manifestos pessoais, não se tendo certeza se teriam, realmente, sido escritos pelo comediógrafo. O estilo e a linguagem dos dois escritores também apresentam peculiaridades inconfundíveis. Conquanto a língua de Terêncio se aproxime da de Plauto, no que diz respeito à presença de traços arcaizantes, não se observam nas obras daquele a superabundância de recursos cômicos ao nível dos significantes e significados. Apesar de um pouco maneiroso, o estilo de Terêncio é polido e elegante. Os vulgarismos e trocadilhos que arrancavam gargalhadas dos espectadores das comédias de Plauto são substituídos, nas peças de Terêncio, por figuras de estilo frequentes, mas que não chegam a comprometer o tom coloquial da linguagem.
>
> No que se refere às personagens, Terêncio trabalha com as figuras tradicionais da *comédia nova:* velhos, jovens, escravos, cortesãs, mercadores. Consegue, porém, dar-lhes características próprias, analisando-as psicologicamente e afastando-se dos *tipos* meramente convencionais.
>
> O *tom* romano que impregna as comédias de Plauto desaparece em Terêncio, cujas peças são helenizadas ao extremo.

Textos complementares

A comédia

(ARISTÓTELES, 1973)

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. 23. Se as transformações da tragédia e seus autores nos são conhecidas, as da comédia, pelo contrário, estão ocultas, pois que delas se não cuidou desde o início: só passado muito tempo o arconte concedeu o coro da comédia, que outrora era constituído por voluntários. E também só depois que teve a comédia alguma forma é que achamos memória dos que se dizem autores dela. Não se sabe, portanto, quem introduziu máscaras, prólogo, número de atores e outras coisas semelhantes. A composição de argumentos é [prática] oriunda da Sicília [e os primeiros poetas cômicos teriam sido Epicarmo e Fórmide]; dos atenienses, foi Crates o primeiro que, abandonada a poesia jâmbica, inventou diálogos e argumentos de caráter universal.

A comédia ática ou antiga

(JAEGER, 1986)

Nenhuma exposição da cultura do último terço do século V pode passar por cima de um fenômeno para nós tão estranho quanto atraente: a comédia ática. É certo que os antigos a denominaram "espelho da vida"; nela se pensava na natureza humana, sempre igual, e nas suas fraquezas. Mas a comédia é ao mesmo tempo a mais completa representação histórica do seu tempo. Nesse sentido, nenhum gênero de arte ou de literatura se pode comparar a ela. Se quisermos estudar as atividades e tarefas exteriores dos Atenienses, não aprenderemos menos das pinturas dos vasos. Mas as maravilhosas representações deste gênero, cujo colorido livro de ilustrações pode-se consi-

derar a epopeia da vida burguesa, não conseguem exprimir a vibração dos movimentos espirituais que brotam das mais notáveis criações da antiga comédia que se conservaram até hoje. Um dos seus inapreciáveis valores consiste em nos apresentar conjuntamente o Estado, as ideias filosóficas e as criações poéticas na corrente viva desses movimentos. Assim deixam de aparecer como fenômenos isolados e sem relação mútua, para se integrarem na dinâmica da sua influência, dentro das circunstâncias do tempo. É só no período que a comédia nos dá a conhecer que nos encontramos em condições de presenciar a formação da vida espiritual, considerada como um processo social. Em qualquer outro momento, essa vida só nos aparece como um conjunto de obras completas e acabadas. Aqui se manifesta claramente que o método arqueológico da história da cultura, que procura alcançar o seu objetivo através de um processo de reconstrução, é uma empresa fundamentalmente estéril, mesmo quando as tradições documentais são muito mais numerosas que na Antiguidade. Só a poesia nos permite apreender a vida de uma época em toda a riqueza das suas formas e tonalidades e na eternidade da sua essência humana. Daí o paradoxo, por outro lado perfeitamente natural, de talvez nenhum período histórico, nem sequer do passado mais próximo, pode ser apresentado e tão intimamente compreendido como o da comédia ática.

Dicas de estudo

- Assista ao filme *Muito Barulho por Nada* (*Much Ado About Nothing*), de William Shakespeare, na versão realizada por Kenneth Branagh de 1993 (BBC/Renaissance Films/Samuel Goldwyn Company).

A comédia de erros é gênero essencialmente romano, cuja origem remonta a Plauto e Terêncio. Essa comédia de Shakespeare opera, pois, de forma magistral não só o gênero cômico, mas esse subgênero específico.

- Leia as comédias: *Anfitrião* de Plauto (Lisboa: INIC, 1986) e *Os Adelfos* de Terêncio (Lisboa: INIC, 1988). Em seguida, leia a comédia *As Nuvens* de Aristófanes (Rio de Janeiro: Zahar, 1995) observando as diferenças entre as três formas de compor comicamente na Antiguidade Clássica.

Estudos literários

1. Construa um paralelo entre os gêneros cômicos na Antiguidade Clássica, isto é, como se comportam contrastivamente as obras cômicas de Aristófanes, Menandro, Plauto e Terêncio.

2. Explique como a comédia pode servir à educação.

Tragédia

A *Poética* de Aristóteles e a tragédia

A *Poética* de Aristóteles pode ser considerada um manual de teoria da literatura da Antiguidade, ou melhor, um tratado geral da tragédia cujo enfoque principal é a tragédia *Édipo Rei* de Sófocles[1], até hoje considerada modelar por muitos estudiosos, paradigmática quanto à formalidade e quanto ao conteúdo. Em seu tratado, o filósofo de Estagira parte do pressuposto de que a poesia é imitação, seja ela da realidade na qual estamos inseridos, seja ela da tradição poética a que pertence o poeta, e tal axioma ou simplesmente posicionamento decorre do fato de ser inato ao ser humano imitar.

Assim, a poesia como *mimese* pode ser observada sob três aspectos distintos: por imitar por *meios* diferentes, por imitar *objetos* distintos ou por imitar diferentemente ou de *modo* diferente. Essas três possibilidades de avaliação delimitam genericamente a composição poética, isto é, ao propor tal taxonomia, Aristóteles acabou por estabelecer as primeiras distinções de gêneros poéticos que, por vezes, algo dista da nossa concepção moderna de gêneros.

Observadas essas primeiras questões que dizem respeito à imitação, podemos delinear o que vem a ser o gênero trágico de acordo com Aristóteles. Sob o aspecto do *objeto* imitado, a tragédia é imitação de homens *agindo de maneira superior* o que em certa medida afasta a tragédia do âmbito das ações comuns do dia a dia nas quais nós estaríamos inseridos. Dessa forma, para entender essas ações superiores, seria necessário que acreditássemos na existência de ações divinas e heroicas.

Atentando para o *modo* da imitação, diz o filósofo:

> Há ainda uma terceira diferença entre as espécies [de poesias] imitativas, a qual consiste no *modo* como se efetua a imitação. Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. [...] por

[1] Esse poeta trágico grego (496-406 a.C.) é considerado por muitos o mais completo e eficiente poeta trágico de todos os tempos, entre suas principais tragédias estão as que nos chegaram: *Édipo Rei*, *Édipo em Colono*, *Ájax*, *Antígone*, *As Traquínias*, *Filoctetes* e *Electra*.

> isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos [Sófocles e Aristófanes[2]] imitam pessoas que agem e obram diretamente. (ARISTÓTELES, 1973, p. 444-445. Grifo nosso.)

Sob o ponto de vista do *meio*, afirma Aristóteles (1973, p. 444):

> Poesias, há, contudo, que usam de todos os *meios* sobreditos; isto é, de ritmo, canto e metro, como a poesia dos ditirambos[3] e dos nomos[4], a tragédia e a comédia – só com uma diferença: as duas primeiras servem-se juntamente dos três meios, e as outras, cada um por sua vez. Tais são as diferenças entre as artes, quanto aos meios. (grifo nosso)

Assim, podemos observar que a tragédia é um tipo de imitação poética que pressupõe o uso de uma métrica, de um ritmo e de uma música, cada qual num determinado lugar. Podemos dizer, inicialmente, que o metro da tragédia é de duas ordens distintas. Um primeiro tipo é utilizado nas partes dialogadas e busca um efeito mais próximo da naturalidade do diálogo, contudo sem abrir mão dos efeitos de elocução poética. Um segundo tipo oberado nos cantos corais da tragédia (o coro), que por ser musical, trabalha simultaneamente a música e o ritmo.

Observando formalmente o esquema métrico da tragédia, teríamos nas partes dialogadas o trímetro iâmbico (três dipodias iâmbicas), lembrando ser o jambo ou iambo (◡ —) um pé métrico de três tempos, marcados por uma sílaba breve (◡) seguida de uma sílaba longa (—):

◡ — ◡ — | ◡ — ◡ — | ◡ — ◡ —

Trímetro iâmbico (formado por três pares – dipodia – de iambos).

Já nos cantos corais, isto é, nas partes não dialogadas das tragédias, encontramos uma certa diversidade métrica, uma vez que essa parte das tragédias filiam-se a uma origem lírica, ou melhor, méica, na qual as possibilidades musicais e rítmicas são muitas, quase incontáveis. Entre os metros mais comuns aos coros temos: o *dímetro anapéstico*, o *hendecassílabo sáfico*, o *hendecassílabo alcaico* e o *asclepiadeu maior*, versos que foram reciclados e adaptados da literatura grega por Horácio nas suas odes:

◡ ◡[5] — ◡ ◡ — | | ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡

Dímetro anapéstico.

---

[2] Poeta cômico grego (447-385 a.C.), autor de importantes comédias como *As Nuvens*, *As Aves*, *Assembleia de Mulheres*, *As Rãs* entre outras.

[3] Ditirambo (2004): primitivamente, canto de louvor ao deus grego Dioniso. Mais tarde foi acrescido de dança e música de flauta; no século VII a.C., com a introdução do coro de 50 elementos e um solista (corifeu), que com ele dialogava, gerou os primeiros elementos da tragédia (e do drama em geral); a partir do século V a.C., focalizava não só Dioniso, mas também outros deuses e mitos.

[4] Nomos (2004): poema cantado pelos antigos gregos em honra a Apolo, deus da poesia. Canto ("melodia") de caráter religioso.

[5] Há que se lembrar que duas sílabas breves podem ser substituídas por uma longa.

— ∪ — — | — ∪ ∪ — | ∪ — ∪

Hendecassílabo sáfico.

— — ∪ — — | — ∪ ∪ — | ∪ ∪

Hendecassílabo alcaico.

— — | — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — | ∪ ∪

Asclepiadeu maior.

Definição de tragédia: ações elevadas, terror, piedade e catarse

De acordo com Aristóteles (1973, p. 447-448):

> É, pois, a tragédia imitação uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "*terror e a piedade*, tem por efeito a *purificação* (catarse) dessas emoções". Digo "ornamentada" a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto, e o servir-se separadamente de cada uma das espécies de ornamentos significa que algumas partes da tragédia adotam só o verso, outras também o canto. (grifo do autor)

Assim, somam-se às características de imitação da tragédia (objeto, modo e meio), aspectos de conteúdo que estão associados à audiência da peça. Vemos que não basta à tragédia obedecer aspectos formais, deve, antes, produzir *efeitos de sentido*.

O *terror* pode ser tido como aquele sentimento que nos domina a partir de um estado de pavor, nos amedrontando, aterrorizando com a observação de um objeto que nos cause espanto.

Já o segundo efeito deve ser o da *piedade* que é algo absolutamente diferente daquilo que consideramos hoje em dia, isto é, certa devoção, amor pelas coisas religiosas ou simplesmente uma religiosidade. A piedade ocupa-se sim da compaixão pelo sofrimento alheio, da comiseração pelo outro, ou, simplesmente, pode ser observada como dó e misericórdia pela desgraça que nos surge diante dos olhos.

A *catarse* ou *purificação* que em seu sentido geral, tanto na medicina antiga como de forma mais ampla na filosofia e na religião gregas, era a libertação, expulsão ou purgação daquilo que é estranho à natureza de um determinado ser e

que, por causa disso, o corrompe, passa a ter o sentido na obra de Aristóteles de uma desoneração de desarmonia emocional ou de afetos desmedidos a partir da observação de uma ação aterrorizadora, assim, o espírito do espectador é purificado pela purgação de seu *páthos* (ρ£qoj – paixão) ou de seus *pathé* (ρ£qh – paixões).

Partes qualitativas da tragédia

Certas categorizações aristotélicas são de suma importância. Um bom exemplo disso é a determinação das partes da tragédia e da epopeia. No processo de elaboração poética, o autor de tragédias não pode descuidar das suas partes constitutivas, a saber: o espetáculo cênico (a *ópsis*), a música (a *melopoía*), os personagens (os *éthe*/caracteres), o enredo (o *mythos*), a elocução (a *léxis*) e o pensamento (a *diánoia*). Mais uma vez, o filósofo propõe uma distinção entre tragédia e épica: a segunda, quanto às suas partes constitutivas está inserida na primeira, excetuando-se, assim, o espetáculo cênico e a música que não aparecem na epopeia.

Partes qualitativas da tragédia	
Em grego	**Em português**
Ópsis (Ôyij)	Encenatividade
Melopeia (melopoio…a)	Música
Éthe (½qh)	Personagens
Mythos (màqoj)	Enredo
Léxis (lšxij)	Elocução
Diánoia (di£noia)	Pensamento

Ao observar a tragédia mais atentamente, Aristóteles também indica que nela podem-se verificar enredos construídos de forma diferente: um a que ele dá o nome de "simples"; outro a que ele chama de "complexo". Seria o primeiro o que não possuísse nem "peripécia", tampouco "reconhecimento", mecanismos que interferem na sucessão dos acontecimentos no enredo. A "peripécia" se constitui na inversão do encaminhamento dos fatos em seu oposto, ou seja, uma "reviravolta". Já, o "reconhecimento", a que os gregos davam o nome de *anagnórisis*, ocorre quando certa personagem toma conhecimento de algo e tal fato muda

o sucesso dos acontecimentos. Tais diferenciações quanto ao tipo de enredo (*mythos*), lá apreciados pelo filósofo, podem ocorrer na poesia épica.

Partes quantitativas da tragédia

Ao contrário do que se verifica hoje no teatro em que o temos formalmente divido em atos, a tragédia grega e a latina possuíam uma organização e partes diferenciadas, todas elas determinadas pela presença do canto coral dentro da constituição geral da peça.

Temos duas partes essenciais na tragédia: os cantos corais e as partes dialogadas. Toda a vez em que há o surgimento do coro, há em seguida uma parte dialogada e assim sucessivamente, até o término da tragédia. As partes quantitativas da tragédia, então, recebem nomes específicos de acordo com essa mescla entre essas duas possibilidades:

- Prólogo;
- 1.ª entrada do coro – párodo;
- 1.ª parte dialogada – 1.º episódio;
- 2.ª entrada do coro – 1.º estásimo;
- 2.ª parte dialogada – 2.º episódio;
- 3.ª entrada do coro – 2.º estásimo;
- 3.ª parte dialogada – 3.º episódio;
- 4.ª entrada do coro – 3.º estásimo;
- Êxodo.

Assim temos basicamente as seguintes partes quantitativas: prólogo, párodo, episódio, estásimo e êxodo. Deve-se observar que não existe, *a priori*, uma limitação de entradas de coro, tanto mínimas como máximas, assim poderia uma tragédia com número infinito de episódios e de estásimos desde que a ação não ultrapassasse o período de um dia.

As tragédias de Sêneca: aspectos inovadores e diferenciais

Sêneca e seu tempo

Sêneca sempre esteve envolvido com o poder de sua época, marcada por inúmeras turbulências. Viveu em Roma de, aproximadamente, 4 a.C. até 65 a.C., ou seja, durante os governos dos cinco primeiros imperadores romanos (Augusto, Tibério, Calígula, Cláudio e Nero). A supor que a sociedade, na qual determinado escritor vive, imprime em seus textos alguma influência, aqui se explicaria certa força, violência, crueldade e tensão que há em seus textos. Afinal, Sêneca foi hostilizado por Calígula, banido por Cláudio e condenado à morte por Nero.

Sua vasta obra compreende gêneros diversos, a saber: cartas, tragédias e tratados filosóficos, toda ela impregnada, seguramente, de um matiz estoico, filosofia que ele pretendia difundir entre seus contemporâneos, fundada na busca da felicidade, na paz de espírito, na fugacidade da vida e no exercício da virtude, logo, objetivo de sua literatura.

A produção trágica latina não foi tão vibrante quanto a grega, no entanto o que restou – nove tragédias de Sêneca – demonstra uma grande capacidade técnica, exigida pelo gênero.

A relação entre a tragédia de Sêneca e a tragédia grega clássica

A despeito de alguma coincidência temática com as tragédias gregas, as de Sêneca possuem características próprias e são marcadas por um colorido diferencial e por uma retórica apuradíssima – afinal o autor era um grande orador, e sua formação assume uma posição de relevo na produção de sua obra. Estes fatores, provavelmente, influíram para colocá-lo no rol dos prediletos de um Shakespeare[6], de um Racine[7], de um Corneille[8], ou mesmo, de um Pe. Antônio Vieira, por exemplo.

---

[6] William Shakespeare, poeta e dramaturgo inglês (1564-1616).

[7] Jean Baptiste Racine, dramaturgo francês (1639-1699).

[8] Pierre Corneille, tragediógrafo francês (1606-1684).

Talvez o fato que cause maior estranheza ao leitor moderno de tragédias senequianas seja a coincidência temática com outras obras, mormente com as trágicas gregas como *As Troianas, Medeia, Héracles, As Fenícias e Hipólito* de Eurípides; com *Agamêmnon* de Ésquilo ou com *Édipo* de Sófocles. Isso ocorre por conta do desconhecimento de alguns conceitos "literários" antigos como imitação (*imitatio*) e emulação (*aemulatio*).

Tragédias de Sêneca	Êmulo	Tragédia Grega
Hércules Furioso	Eurípides	*Héracles*
As Troianas	Eurípides	*As Troianas*
Medeia	Eurípides	*Medeia*
Fedra	Eurípides	*Hipólito*
As Fenícias	Eurípides	*As Fenícias*
Édipo Rei	Sófocles	*Édipo Rei*
Hércules no Eta	Sófocles	*As Traquínias*
Agamêmnon	Ésquilo	*Agamêmnon*
Tiestes	Vário	*Tiestes*

Na Antiguidade Clássica greco-latina não havia o conceito de plágio ou originalidade, que só aparecem no fim do século XVIII com a disseminação da imagem do autor como ser diferenciado, que, platonicamente, possui uma relação especial com o divino e, por força de consequência, detém uma habilidade ímpar, original e sem precedentes.

Para os antigos, a apropriação temática a título de imitação era salutar, e mais, era uma referência para a observação do engenho (*ingenium*), capacidade de propor soluções textuais melhores e, nesse sentido, de superar o modelo inicial (emulação). Dessa forma, a teoria autoriza uma aproximação entre êmulos.

Entretanto, a distância entre Sêneca e seus êmulos gregos como Eurípides, Sófocles ou Ésquilo reside justamente na ausência de teatralidade do primeiro em relação aos demais. As peças de Sêneca, seguramente, foram escritas para serem lidas e não para serem encenadas, o que aristotelicamente retira da estrutura trágica, com a qual deve preocupar-se o tragediógrafo, aquilo que o filósofo grego chamou *ópsis,* a "encenatividade". Isso, contudo, não impede que seu texto explore aspectos fundamentais como a perfeita construção dos caracteres (os *éthe*). Suas personagens são extremamente vigorosas e ricas. E mais: sua estrutura externa adéqua-se perfeitamente aos princípios aristotélicos.

As tragédias de Sêneca: enredo (*mythos*)

Segundo o próprio Aristóteles, o *mythos* ou enredo de uma tragédia deve ser sucinto, então vejamos como o faz Harvey (1987, *passim*) – com algumas adaptações nossas:

- ***Hércules Furioso***

  Durante a longa ausência de Hércules, Licos, apoiado por uma facção de tebanos, havia assassinado Creonte, rei de Tebas e pai de Mégara, a mulher de Hércules, e usurpara a coroa; Licos ameaça agora com a morte Mégara e os seus três filhos pequenos, temendo sua vingança no futuro, e adota a mesma atitude em relação ao idoso Anfitrião, tido como o pai do herói. Todas essas pessoas ameaçadas refugiam-se no altar de Zeus, mas, em face da decisão de Licos de eliminá-las lá onde estavam, usando o fogo, preparam-se para a morte. Nesse momento, Hércules volta, salva a família e mata Licos. Entretanto Hera, sua inimiga, manda a Tebas a Loucura (*lyssa*), que o domina e leva o herói a matar seus próprios filhos, sob a impressão de estar exterminando os filhos de Euristeu, e também sua própria mulher. Voltando a si após o acesso de loucura, Hércules entrega-se ao mais profundo desespero. Teseu, trazido de volta do Hades por Hércules, aparece para ajudá-lo, restaura-lhe em parte a coragem e leva-o para Atenas, onde será purificado de seu crime.

  Personagens: Juno, Anfitrião, Mégara, Licos, Hércules, Teseu e coro.

- ***As Troianas***

  Trata-se de uma das peças mais pungentes de Sêneca, na qual se apresenta uma única situação trágica: a condição das mulheres troianas após o extermínio dos homens de sua cidade, e o fato de elas estarem à mercê dos captores. Amarguradas e ansiosas, todas estão na expectativa de seu destino deplorável. O arauto Taltíbio anuncia o resultado do sorteio das mulheres entre os vencedores. A própria Hécuba irá ser escrava do odiado Ulisses; sua filha Cassandra coube na partilha a Agamêmnon, e Polixena é sacrificada sobre o túmulo de Aquiles. Surge a figura trágica de Cassandra para predizer alguns dos males que cairão sobre os conquistadores. Em seguida, chega Andrômaca, trazendo seu filhinho Astíanax; ela será o prêmio de Neoptólemo. Taltíbio volta para levar consigo Astíanax, condenado à morte pelos gregos. Segue-se o encontro de Menelau com Helena; ele

se obstina em eliminá-la, e Hécuba estimula sua cólera. Entretanto, Helena defende sua causa, e quando Menelau e Helena partem já se pode prever a sua reconciliação. Taltíbio aparece mais uma vez com o corpo dilacerado de Astíanax e Hécuba prepara o sepultamento. Finalmente Troia é incendiada e suas torres desmoronam.

Personagens: Hécuba, Taltíbio, Pirro, Agamêmnon, Calcante, Andrômaca, um Ancião, astíanax, Ulisses, Helena, Polixena, um mensageiro, coro de troianas, soldados gregos.

- ***Medeia***

Seu assunto é a última parte do mito de Jasão e Medeia, que faz parte da lenda dos Argonautas. O casal fugiu para Corinto depois de Medeia, convencida por Jasão, haver assassinado seu tio Pélias. Jasão, ambicioso e cansado de sua princesa bárbara, foi bem-sucedido em sua corte à filha de Creonte, rei de Corinto, e estava em preparativos para casar-se com ela. A deserção e a ingratidão do homem amado despertam o lado selvagem de Medeia, e seu rancor é ostensivo. Creonte, receando que sua vingança se voltasse contra ele mesmo e sua filha, ordena o banimento imediato de Medeia e de seus dois filhos. Dissimulando seus desígnios, Medeia consegue retardar o banimento por um dia, e mata a noiva de Jasão e o pai dela; em seguida mata seus dois filhos, e parte deixando Jasão sem herdeiros, imaginando que, sendo inevitável a morte dos mesmos, é preferível que eles morram por suas mãos, e não pelas mãos de seus inimigos. Finalmente, escarnecendo de Jasão em seu desespero, ela foge para Atenas, onde havia obtido asilo do rei Egeu.

Personagens: Medeia, Jasão, ama de Medeia, Creonte, Egeu, Preceptor, mensageiro, filhos de Jasão e de medeia, coro de mulheres de Corinto.

- ***Édipo Rei***

O assunto da tragédia é a parte da lenda de Édipo no momento em que ele é o rei de Tebas e marido de Jocasta e descobre que é o filho e assassino de Laio, marido de Jocasta. Essa descoberta leva-o a cegar-se e provoca o suicídio de Jocasta. A tragédia ilustra a concepção grega da impotência humana diante do destino, que pode lançar um homem, sem nenhuma culpa de sua parte, do auge da prosperidade à mais terrível desgraça. Uma característica do drama é a seriedade com que o próprio Édipo conduz a investigação que irá aniquilá-lo. Ele fica sabendo por meio do Oráculo

de Delfos que um infortúnio em vias de arruinar a cidade se deve à presença na mesma do assassino de Laio. Édipo convoca todos os habitantes que possam ter conhecimento do assunto, por mínimo que seja, a virem à sua presença. Tirésias, o adivinho cego, é o primeiro a ser chamado a falar. Ele conhece a verdade terrível, mas em princípio recusa-se a revelá-la. Acusado por Édipo de conspirar com Creonte para depô-lo, o adivinho revela parcialmente os fatos: o próprio Édipo é o assassino de Laio. Ainda sem suspeitar de forma alguma de sua culpa, Édipo volta-se em seguida contra Creonte, acusando-o de tentar destroná-lo. Ele fica extremamente perturbado com a descrição da cena da morte de Laio feita por Jocasta, e do séquito que o acompanhava na ocasião, que concorda com as circunstâncias de um incidente de estrada durante o qual Édipo matara certa vez um homem. Um ponto lhe parece agora perfeitamente claro: ele não é o suposto filho de Políbio, rei de Corinto. Com efeito, chega um mensageiro vindo de Corinto para anunciar a morte de Políbio e a escolha de Édipo para sucedê-lo no trono, e Édipo, apavorado com o Oráculo segundo o qual teria de casar-se com sua própria mãe, recusa-se a voltar a Corinto; entretanto, o próprio mensageiro revela que ele mesmo salvara Édipo recém-nascido, que lhe fora entregue por um pastor no monte Citáiron, para levá-lo a Políbio e Mérope. De quem ele é filho, então? Um velho pastor que Creonte mandara procurar – o único sobrevivente entre as pessoas presentes à cena da morte de Laio –, completa agora a revelação. Foi ele quem levou Édipo recém-nascido, filho de Laio e Jocasta, ao Citáiron, e movido pela piedade o entregara ao rei de Corinto. Édipo entra precipitadamente no palácio, onde vê que Jocasta se enforcara, e cega-se com um broche da roupa da rainha.

Personagens: Édipo, sacerdote, Creonte, coro de tebanos, Tirésias, Jocasta, mensageiro, servo, Arauto.

■ *Agamêmnon*

Agamêmnon é, na mitologia grega, filho de Atreu, irmão de Menelau, marido de Clitemnestra, rei de Micenas e chefe das hostes gregas na Guerra de Troia. Ele é representado na *Ilíada* como um lutador valente, um homem altivo e arrebatado, mas vacilante em seus desígnios e facilmente desencorajado. Quando a expedição grega contra Troia estava reunida em Áulis, ocorreu o incidente do sacrifício de Ifigênia, uma das filhas de Agamêmnon. Quando Troia finalmente caiu em poder dos gregos, Agamêmnon regressou a salvo ao lar com sua cativa, Cassandra, mas logo após a

maldição da casa de Pélops o alcançou. Clitemnestra jamais perdoara o sacrifício de sua filha Ifigênia e durante a ausência de Agamêmnon, Egisto havia se tornado seu amante. Ela recebeu, então, Agamêmnon com uma simulação de boas-vindas, e em seguida, juntamente com Egisto, matou o marido e Cassandra. Foi para vingar essa morte que Orestes e Electra, seus filhos, mataram posteriormente Clitemnestra e Egisto.

Personagens: Agamêmnon, Egisto, Cassandra, Clitemnestra, Electra, Eurí-bates, ama, Estrófio, Orestes (calado), Pílades (calado), Espectro de Tiestes, coro de micênicas ou argivas, coro de troianas, servos de Egisto, soldados de Agamêmnon.

■ *Tiestes*

Tiestes é uma tragédia que tem como assunto a vingança hedionda de Atreu contra seu irmão perverso, Pélops. Tiestes roubara a Atreu o velo de ouro, símbolo do poder, e a sua própria mulher. O delito foi denunciado pelos deuses e Tiestes deposto e exilado. A tragédia conta agora a vingança de Atreu sobre Tiestes, que ele atrai de novo ao palácio para lhe assassinar os filhos e os dar de comer ao pai. Não se conservou qualquer drama grego correspondente ao de Sêneca, porém o tema já havia sido tratado por três poetas trágicos romanos: Ênio em seu *Thyestes,* Ácio em seu *Atreu,* e Vário em seu *Thyestes*.

Personagens: sombra de Tântalo, a Fúria, Pélops – irmão de Tiestes, secretário, Tiestes, primeiro filho de Tiestes, segundo filho de Tiestes, terceiro filho de Tiestes, mensageiro.

■ *Hércules no Eta*

Baseada nas *Traquínias* de Sófocles, a peça é longa e, de acordo com certos filólogos, são espúrios alguns de seus episódios. Trata da morte e da apoteose de Hércules. Ela apresenta variações em comparação com o êmulo de Sófocles, especialmente quanto à constituição da personagem Dejanira, nesse caso representada simplesmente como uma megera ciumenta, enquanto em Sófocles ela é uma personagem atraente e gentil, mais amorosa que ciumenta, e ao enxerto da cena da morte e deificação de Hércules no monte Eta.

Personagens: Hércules, Licas (calado), Iole, Dejanira, ama, Hilo, Alcmena, Filoctetes, coro das virgens ecálias, coro de mulheres etólias, servos de Hércules.

■ *As Fenícias*

O drama constitui uma sequência à lenda de Édipo a partir do ponto em que Polínices, em face da recusa de seu irmão Etéocles em dar-lhe participação no trono de Tebas quando chegou a sua vez de ocupá-lo, chegou defronte de Tebas com Adrasto, rei de Argos, e com o exército conduzido pelos Sete Chefes para fazer valer os seus direitos. Jocasta, mulher de Édipo, tenta reconciliar os dois irmãos, mas seus esforços fracassam e o ataque a Tebas torna-se inevitável. Tirésias prediz a vitória das armas tebanas se um filho de Creonte for sacrificado. Consequentemente, Menoiceus, filho mais novo de Creonte, oferece heroicamente sua vida para salvar a cidade, apesar da relutância de seu pai. Os argivos são repelidos na primeira tentativa, e os dois lados fazem um acordo segundo o qual a disputa será decidida mediante um combate singular entre os irmãos irreconciliáveis. Os dois se matam nesse combate, e Jocasta suicida-se em seu desespero; Creonte, agora alçado ao trono de Tebas, manda Édipo já cego e sua filha Antígona para o exílio.

Personagens: Édipo, Antígona, mensageiro, Jocasta, servo de Jocasta, Polínices e Etéocles.

■ *Fedra*

Fedra, filha de Minos, o rei de Creta, e mulher de Teseu, apaixonou-se por Hipólito, filho bastardo de Teseu e da Amazona Antíope, rapaz perfeitamente puro, dedicado à caça e devoto da deusa Artemis. Ele, porém, se esquivou às suas investidas amorosas. Ressentida com seu desdém, Fedra enforca-se depois de escrever uma carta a Teseu denunciando o rapaz como seu sedutor. Encolerizado, Teseu invoca a vingança de Poseidon contra Hipólito e o expulsa da Ática. Durante a viagem ao longo da costa de Troizene em seu carro, um monstro saído do mar por iniciativa de Poseidon assusta-lhe os cavalos; Hipólito é lançado para fora do carro e arrastado até morrer pelos cavalos, preso às rédeas que empunhava; Teseu tomou conhecimento tarde demais de que fora enganado.

Personagens: Hipólito, Fedra, ama de Fedra, coro de mulheres de Tebas, Teseu, mensageiro.

As tragédias de Sêneca hoje pouca atenção despertam, principalmente se comparadas ao fenômeno grego de Ésquilo, Sófocles e Eurípides que, como sabemos, vão muito além da atividade literária, pois o que produzem, antes de tudo, são uma instituição cultural e política da sociedade grega. Porém, suas tragédias têm fundamental importância como registro de época, como exemplo de habilidade técnica e como instrumento de transmissão filosófica e, portanto, com enorme carga didática.

Vale lembrar, também, que Sêneca está inserido dentro de uma tradição e possui mais do que uma função receptora dentro dela. A partir de sua obra emanam influências que atingem Shakespeare, quando constrói seus fantasmas, que interferem nas construções argumentativas de Vieira em seus *Sermões*, ou seja, mais do que um simples êmulo dos antigos gregos, os mitos com Sêneca ganham outro colorido e ocupam também lugar de destaque na dita literatura ocidental.

Texto complementar

Sêneca

(PARATORE, 1983)

As nove tragédias de Sêneca são, na ordem dos manuscritos, o *Hércules Furioso, As Troianas, As Fenícias,* a *Medeia,* a *Fedra,* o *Édipo,* o *Agamêmnon,* o *Tiestes,* o *Hércules no Eta*. Duvidou-se, a princípio, da paternidade de todas as tragédias, depois passou-se a duvidar apenas do *Agamêmnon* e do *Hércules no Eta,* atualmente há ainda quem duvide apenas do *Eta*. São as únicas tragédias latinas que nos chegaram integralmente. Além das inegáveis imitações da poesia dramática dos poetas arcaicos, as primeiras cinco inspiram-se respectivamente no *Heracles,* nas *Troianas,* nas *Fenícias,* na *Medeia* e no *Hipólito* de Eurípides (mas na *Medeia* é talvez de postular também o influxo da homônima tragédia de Ovídio), o *Oedipus* inspira-se no *Rei Édipo* de Sófocles, o *Agamêmnon* no *Agamêmnon* de Ésquilo, o *Tiestes* em dramas perdidos de

Sófocles e de Eurípides, e talvez, sobretudo, no *Thyestes* de Vário, o *Herlecules Oetaeus* nas *Traquínias* de Sófocles. Além dos antecedentes dramáticos, é sensível o influxo das *Heroides* ovidianas, especialmente na representação dos caracteres femininos, que têm sempre algo de virago e de mulher apaixonada, atitude que, aliás, provinha abundantemente a Sêneca também da realidade da Roma contemporânea.

Sob o aspecto técnico, as tragédias de Sêneca obedecem ao movimento iniciado na época de Augusto e aperfeiçoado no século primeiro do Império: a busca da perfeição métrica. Nestes dramas, os *intermezzos* corais modulam-se muitas vezes com metros horacianos, e, no trímetro jâmbico, o metro do diálogo, introduz-se a mesma disciplina das substituições que Horácio introduzira nos metros líricos. Como vimos, talvez Sêneca não tenha feito mais de que seguir o exemplo de Polião e de Vário. Sob o aspecto mais estritamente artístico, observou-se à saciedade que as tragédias de Sêneca são livrescas e destinadas exclusivamente à leitura, e que muitas vezes dão a impressão de serem teses morais encenadas, como prova também o fato singular de muitas vezes o *intermezzo* coral, desenvolvendo a técnica do ¢prosdÒkhton (*aprosdóketon*) nos dramas sofoclianos, exprime um ponto de vista nitidamente contrário ao expresso pela personagem principal na precedente cena recitada, isto é, assume o papel do objetor no contraste dialético, no diálogo filosófico. E também se disse e repetiu que essas tragédias são empoladas da retórica mais pesada e da erudição mais fastidiosa e fazem degenerar a tragicidade no grito empolado e descomposto e o sentido da compaixão e do terror, codificado por Aristóteles, no gosto todo exterior e mecânico dos efeitos horripilantes. No Oedipus, por exemplo, o ato desesperado de Édipo, que arranca os olhos das órbitas, é descrito longamente, com uma busca fria e repelente do macabro.

Mas, com todos estes inegáveis e graves defeitos, que as viciam a todas, a umas mais, a outras menos, as tragédias de Sêneca sabem muitas vezes comunicar-nos o frêmito duma sensibilidade nova, aberta às mais tenebrosas perversões e aos mais temerosos abismos da passionalidade humana. Não se explicaria de outro modo nem sequer a enorme voga te que gozaram no Renascimento tardio, inspirando o próprio Shakespeare. Os débeis pontos de partida, sugeridos neste sentido pelos tragediógrafos áticos, são desenvolvidos por Sêneca com sugestivo patetismo.

Dicas de estudo

- Assista ao filme *Medeia* do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Apesar de adaptado para o cinema, o trabalho de Pasolini é uma importante contribuição para o entendimento do gênero trágico. Vale também observar a interpretação de Maria Callas.
- Leia o livro de Joaquim Brasil Fontes *Hipólito e Fedra. Três Tragédias: Sêneca, Eurípides e Racine*. O autor põe lado a lado o mesmo mito sendo recontado e reorganizado por três grandes dramaturgos de três épocas diferentes.
- Leia as tragédias de Eurípides e de Sêneca, *Medeia*, observando relações existentes com a peça *Gota D'Água* de Paulo Pontes e Chico Buarque.

Estudos literários

1. Apresente as características essenciais da tragédia greco-romana, de acordo com Aristóteles.

2. Como podemos, diante do critério da originalidade, ler as tragédias de Sêneca no século XXI?

Historiografia

Verdade e verossimilhança

Antes de começarmos a discutir acerca desse gênero da literatura latina, a historiografia, é necessário que tenhamos bem claramente que o objeto desse gênero é bem diverso daqueles a que estamos habituados a observar.

Normalmente, a arte literária filia-se à representação verbal de seres, de espaços e de tempos imagináveis ou imaginados, isto é, a literatura opera um objeto que é fruto da fantasia (fantas…a) de seu autor, seu enunciador. Tal fantasia, que Aristóteles em seu tratado sobre a alma (*De Anima*) descreveu como uma atividade mental ou anímica[1] capaz de nos fazer ver o que está escrito, de certa forma, é o mecanismo que engendra a literatura ao mesmo tempo em que surge no ato de nossa fruição como efeito produzido pelo texto literário.

Nesse sentido, o lugar da literatura é o da ficção (*fictio*), naquilo que tal palavra tem de seu sentido primordial. *Fictio* é palavra cognata do verbo *fingo*/*fingere* em latim como resultado da ação desse verbo cujo primeiro significado é modelar com os dedos ou desenhar com os dedos e a representação construída a partir dessa ação é a *fictio*, a nossa *ficção*. Esse mesmo verbo latino dá origem aos termos *fingir*, *figura* e *fingimento* em português. Quando, portanto, pensamos a literatura, como reconstrução de cenas, de objetos e de seres, tal modelagem não pode ser considerada real ou verdadeira, pois que, apenas é sua imagem, uma figura, um fingimento, uma ficção.

Não é para menos que Fernando Pessoa (1981, p. 98-99) faz esta proposição em "Autopsicografia":

---

[1] Da alma.

O Poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm [...]

A inserção do gênero historiográfico entre as práticas letradas nos leva, então, a refletir sobre o grau de verdade dos relatos que são narrados pela história desde suas origens gregas com Heródoto[2] (conhecido como "o pai da História") e Tucídides[3], passando por importantes autores do mundo romano como Salústio, Júlio César, Tito Lívio e Tácito. Essa mesma questão tem lugar também, por exemplo, dentro da literatura colonial brasileira do século XVI com os relatos de Fernão Cardim[4] e Pero Magalhães Gândavo[5].

Por outro lado, vale dizer que a Literatura e a História como disciplinas apartadas e estanques é fruto da modernidade. A mesma modernidade que determinou que a primeira devesse se ocupar da Verdade e devesse ser científica e a segunda fosse ficção e se ocupasse do prazer estético e da fruição. Entretanto, como entre os gregos e romanos da Antiguidade, a História era considerada gênero literário como qualquer outro e como tal devia ser tratada. Porém, não podemos perder de vista que, como gênero literário na Antiguidade Clássica, a História possui características bem claras que a associam com eventos ocorridos, com a narração, com o conhecimento do mundo e dos homens que nele se encontram.

Talvez Aristóteles, no capítulo IX da *Poética* (1973, p. 451), nos dê uma chave para esta discussão, qual seja, se história é *fictio* ou não. Vejamos:

> Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar que poderia acontecer, quer dizer: que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o

[2] Historiador de Halicarnasso (485-420 a.C.) escreveu uma obra chamada *Histórias* que em grego significa *investigações*. Tal obra, dividida em nove livros, os quais recebem o subnome de cada uma das nove Musas (vale lembrar que elas, as Musas, são filhas da deusa Mnemosyne, a Memória), busca as causas das lutas entre gregos e persas, além da própria narração das chamadas Guerras Médicas.

[3] Historiador ateniense (460-400 a.C.), autor da obra *História da Guerra do Peloponeso.*

[4] Escritor jesuíta português (1549-1625) autor da obra *Tratados da Terra e da Gente do Brasil.*

[5] Escritor português (1540-1580), amigo de Camões, autor da obra *História da Província Santa Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil*.

> universal, e esta o particular. Por "referir-se ao universal" entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu.

Portanto, se as *Histórias* de Heródoto, o pai da História, poderiam ser postas em verso e isso não impediria que seu texto fosse histórico, então, a conclusão é imediata: os critérios de análise de ambas são os mesmos, a não ser o fato de uma tratar de assuntos que são gerais, a poesia; e a outra tratar de assuntos que são específicos ou particulares, a história. Por outro lado, se a literatura e a poesia tratam de eventos que podem ocorrer, são grandes as possibilidades de encontrarmos textos poéticos e, portanto, literários que deitem seu tema sobre ocorrências que, por obra do acaso ou pela observação sistemática dos homens, tornaram-se uma realidade histórica sob uma perspectiva mais geral. Assim, a poesia e a literatura podem auxiliar o historiador em sua tarefa de explicação do mundo, de compreensão da natureza humana.

Sob um aspecto formal, podemos partir de outro princípio que norteia a produção histórica e a literária: o texto. E, dentro dessa chave, o historiador contemporâneo Hayden White[6] (1994, p. 98-99) propõe:

> Há, porém, um problema que nem os filósofos nem os historiadores encararam com muita seriedade e ao qual os teóricos da literatura só têm concedido uma atenção momentânea. Essa questão diz respeito ao *status* da narrativa histórica, considerada exclusivamente como um artefato verbal que pretende ser um modelo de estruturas e processos há muito decorridos e, portanto, não sujeitos a controles experimentais ou observacionais. Isso não quer dizer que historiadores e filósofos da história não observaram a natureza essencialmente provisória e contingente das representações históricas e sua suscetibilidade a uma revisão infinita dos problemas à luz de novos testemunhos ou de uma conceituação mais elaborada.

Observando essas relações entre Literatura e História, podemos inferir que durante muito tempo, e isto vale principalmente para a pesquisa histórica do século XIX – portanto, idealista e, porque não dizer, romântica – o historiador buscou a partir de considerações específicas de certo evento histórico, traçar certas generalizações que tornaram a história algo geral e, dessa forma, mais poética sob o ponto de vista aristotélico. Assim, ao mesmo tempo em que pleiteavam o estatuto científico da história, implementavam características subjetivas e pessoais de análise que não se coadunavam com o preceito de história como ciência e aproximavam-na de uma visão romântica de poesia.

Um fato interessante é que hoje ainda colhemos os frutos desse paradoxo, que a História, tal e qual nos é ensinada, prima pelo poder de síntese e de ilações

---

[6] Historiador contemporâneo norte-americano (1928). É professor de Literatura Comparada na Universidade de Stanford (California, EUA) e professor aposentado de História da Consciência na Universidade da Califórnia (Santa Cruz, EUA). Autor de livros como *Trópicos do Discurso* e *Meta-história*, ambos publicados pela editora da Universidade de São Paulo.

gerais, sem que atentemos para a ideia de que o registro histórico é um texto e, como tal deve ser observado, isto é, um texto que tem um agente por trás de si, um autor que possui sua visão de mundo, suas ideologias e, assim, o historiador não pode ser considerado o arauto da verdade única e exclusiva. Tanto isso é certo que sobre o mesmo evento podemos encontrar enfoques diferenciados. Um texto que trate da guerra na Gália sob o ponto de vista de Júlio César seguramente trará por trás de si os interesses pessoais de Júlio César, bem como os interesses populares na República Romana do período, ao passo que, se nos restassem narrativas gaulesas sobre o mesmo evento, o ocorrido teria outra dimensão que não a proposta pelo general romano que, diga-se de passagem, possui vasta obra historiográfica, na qual se encontram seus comentários sobre a guerra na Gália.

Essa mesma ideia que atinge a tarefa do historiador também poderia ser aplicada ao jornalismo de hoje, desde assuntos mais prosaicos, como o futebol, até questões de relevância indubitável, como o aquecimento global. O ex-jogador e médico Tostão, em sua coluna, mostra como isso pode acontecer, isto é, como uma observação objetiva dos fatos, ou melhor, dos eventos, pode estar a serviço de uma obra de ficção:

> Percebi ainda que, quando há pequena diferença técnica entre duas equipes, o resultado de um jogo depende menos desses detalhes técnicos e táticos e mais do erro de um árbitro, de uma bola que bateu em alguém e mudou a trajetória e tantas coisas inesperadas. Após o resultado de uma partida, criamos, com ótimos ou maus argumentos, uma história ficcional, que parece muito ou pouco com a realidade. (ANDRADE, p. D5, 2008)

Essa visão na Antiguidade Clássica estava descartada por princípio, pois estava na própria formação do homem grego – e, principalmente, na do romano – o conhecimento de uma disciplina unificadora dos textos: a retórica. Contudo, vale aqui eliminar um preconceito que curiosamente é romântico: a retórica como algo pejorativo. Hoje quando falamos "isso é pura retórica" estamos dizendo que o discurso ou a fala de alguém é absolutamente vazia, sem conteúdo, e o próprio *Dicionário Houaiss* (2004) assim propõe em uma de suas acepções: "discussão inútil; debate em torno de coisas vãs". Tal posição se coaduna com uma aversão ou maldição a que foi submetida toda teoria clássica do texto no século XIX.

O mesmo preconceito ocorre quando chamamos alguém de "poeta", como que esse indivíduo fosse um ser de outro planeta, alguém que vivesse no mundo

da Lua, fora da realidade; o mesmo dicionário (HOUAISS, 2004) indica: "aquele que é dado a devaneios ou tem caráter idealista". A recusa da teoria poética e retórica clássicas é um marco histórico da produção literária romântica que, como limite estético, valoriza o individual, o gênio, o inspirado, o diferente e menospreza, desqualifica a técnica genérica que independe de recursos mentais diferenciados para sua consecução.

Se a retórica não é isso a que estamos acostumados a entender, o que seria então? Nada mais ou menos do que uma disciplina que regula a produção dos textos e lhes impõe limites para que não haja dúvidas para o que se quer significar quando se fala ou se escreve. Podemos dizer que além de regular a produção textual, essa disciplina instrui a audiência, o leitor, para os limites do próprio texto. Assim, se um determinado autor propõe uma metáfora ou uma metonímia dentro de seu discurso, seguindo para tanto a utilização de uma das *virtutes elocutionis*[7] que é o *ornatus*[8], a recepção apta, portanto, conhecedora dos recursos discursivos, jamais as lerá como literais. Para ser mais preciso, a retórica destina-se a operar cada momento específico da produção textual, independentemente do gênero do texto, isto é, se é filosófico, histórico, oratório ou poético. Dessa forma, o leitor, ou até mesmo uma audiência iletrada, diante de uma tragédia ou de um relato histórico, procurava reconhecer a habilidade do autor, discernindo se o autor atendia ou não às normas reguladoras do gênero textual que produzira.

Pensando, portanto, a história como texto e, dessa maneira, sujeita aos regulamentos da disciplina organizadora e reguladora dos discursos, podemos dizer que ela, a história, pode e deve ser observada sob dois prismas imbricados: um primeiro que é a própria linguagem e um segundo que é o evento. Contudo, o primeiro interfere na significação do segundo, pois ele é a sua matéria-prima e o segundo é apenas uma representação do ocorrido. Fazer história para os antigos pressupunha esses dois níveis, assim todos os textos históricos da Antiguidade Clássica greco-romana contam preliminarmente com um prefácio e/ou uma metodologia que esclarecem não só a prática de investigação, mas também, aspectos da própria concepção de representação e, por conseguinte, de escrita.

---

[7] Virtudes da elocução.

[8] Ornato.

Não é de outra forma que devemos avaliar os escritos de Heródoto, Tucídides, Salústio, Tito Lívio, Tácito, Suetônio[9], Eutrópio[10] ou Plutarco[11]. Tomemos o exemplo do próprio Heródoto (1985, p. 19-20):

> Os resultados das investigações de Heródoto de Halicarnasso são apresentados aqui, para que a memória dos acontecimentos não se apague entre os homens com o passar do tempo, e para que feitos maravilhosos e admiráveis dos helenos e dos bárbaros não deixem de ser lembrados, inclusive as razões pelas quais eles se guerrearam. [...] quanto a mim, não direi a respeito dessas coisas que elas aconteceram de uma maneira ou de outra, mas apontarei a pessoa que, em minha opinião, foi a primeira a ofender os helenos, e assim prosseguirei com a minha história, pois muitas cidades outrora grandes agora são pequenas, e as grandes no meu tempo eram outrora pequenas. Sabendo, portanto, que a prosperidade humana jamais é estável, farei menção a ambas igualmente.

Heródoto, de chofre, aponta seu objetivo de escrita: "para que a memória não se apague com o passar do tempo, e para que os feitos [...] não deixem de ser lembrados". Tal asserção deve ser observada sob dois pontos de vista: o primeiro diz respeito à própria constituição do discurso que pressupõe função objetiva, isto é, seu "estado da questão", pressuposto retórico do *proemium*[12]. O segundo, por sua vez, diz respeito à recepção do texto no viés da narrativa helênica cuja origem é essencialmente épica, afinal há que se observar a indicação de termos que se filiam à tradição homérica: "memória", "passar do tempo", "feitos maravilhosos e admiráveis", "ser lembrados". Mais adiante, Heródoto aponta o foco particular de sua narrativa ao propor: "Quanto a mim, não direi a respeito dessas coisas que elas aconteceram de uma maneira ou de outra, mas apontarei a pessoa que, em minha opinião, foi a primeira". Sua História, portanto, apesar de dar atenção a dois lados do evento, não exclui em hipótese alguma a "minha opinião", o que em certa medida obtura a possibilidade da Verdade-geral e faz com que a narrativa granjeie contornos de um verossímil-particular a partir do "sujeito" que o enuncia.

Entretanto, mesmo tendo em mãos esses dois aparatos essenciais à compreensão dos textos da Antiguidade Clássica, a saber: uma retórica e certa metodologia, a historiografia antiga estaria *sub judice* no que se refere à Verdade, pois que ela, a história, ainda seria tutelada pelo prisma, pelo foco ou pelo enfoque de um morto, de um ausente ou, simplesmente, de uma ruína que é o próprio texto, seu suporte. Michel de Certeau (1982, p. 57) bem afirmou:

---

[9] Historiador romano (68-141), autor da famosa obra *A Vida dos Doze Césares*, conjunto de biografias dos doze primeiros imperadores romanos a começar estranhamente por Júlio César que à época não foi considerado imperador e cujo nome próprio passou a designar aquele que governava Roma, a partir de Otávio Augusto.

[10] Historiador romano que viveu na segunda metade do século IV da nossa era. Foi *Magister Memoriae* (secretário) em Constantinopla e escreveu a obra *Breviarium Historiae Romanae (Breviário da História Romana)*.

[11] Filósofo e prosador grego (45-120), estudou na famosa Academia de Atenas (fundada por Platão), autor de uma vastíssima obra na qual figura uma obra historiográfica cujo título é *Vidas Paralelas*, um conjunto de mais de 50 biografias de gregos e romanos ilustres.

[12] Entre as partes da retórica nós temos: invenção, disposição, elocução, ação e memória. O *proemium* (proêmio) ou *exordium* (exórdio) é uma das partes da disposição.

Esta é a história. Um jogo da vida e da morte prossegue no calmo desdobramento de um relato, ressurgência e denegação da origem, desvelamento de um passado morto e resultado de uma prática presente. Ela reitera um regime diferente, os mitos que se constroem sobre o assassinato ou uma morte originária, e que fazem da linguagem o vestígio sempre remanescente de um começo tão impossível de reencontrar quanto de esquecer.

Modalidades historiográficas romanas

Observando a cultura romana mais atentamente, notamos que sempre houve a preocupação de registrar suas ações civis e religiosas. Entretanto, nem sempre tais registros podem estar sob a rubrica da literatura e, portanto, serem considerados textos literariamente comprometidos. Por exemplo, a epigrafia é uma fonte histórica, contudo não pode *in totum* ser considerada historiografia, pelo simples motivo de que há registros epigráficos que não têm preocupação literária em sua concepção.

Domínio público.

Marco miliário XXIX da Via Romana XVIII, que ligava Braga a Astorga. Campo do Gêres, Terras de Bouro, Portugal.

Daí podemos dizer que certas inscrições em pedra ou certos vestígios materiais com possibilidades de serem considerados "história" não o são ou pela apoucada matéria física que nos chegou ou pela ausência de elementos elocutivos que permitam determiná-los como literatura e, nesse sentido, passam a ser chamados apenas de *fontes históricas*, servindo como documentos de arquivos que observamos a fim de termos uma informação mais segura. Entre essas fontes temos:

- *Fasti Capitolini* – O fundamento da cronologia romana é a tabuazinha anual daqueles magistrados dos quais o ano recebia seu nome: cônsules ou ditadores. Tais nomes foram colocados à época de Augusto no Fórum Romano no lugar dedicado ao Pontífice Máximo. Entretanto, essa lista apenas chega ao ano 13. A segunda parte dos *Fasti Capitolini* traz uma lista dos triunfadores desde Rômulo até o ano 19 a.C.

- *Annales Maximi* – No princípio, os *Annales Maximi* apenas indicavam as ocorrências que interessavam à religião: eclipses do Sol e da Lua, epidemias, presságios como raios e suas explicações. Mais adiante, pouco a pouco esses escritos foram se transformando em crônicas das quais se originou um gênero historiográfico romano chamado *Analística*, cujo expoente é Cornélio Tácito.

A partir dessas fontes e com o passar do tempo, a prática historiográfica passou a ganhar contornos de texto literário propriamente dito. Dessa maneira, foram estabelecidos subgêneros historiográficos como vemos a seguir:

- **Analística –** Gênero cuja origem remonta aos *Annales Maximi*. Cícero[13] em uma carta[14] dizia que os autores desse tipo de texto eram cronistas[15] que apenas podiam ser considerados *narratores rerum (narradores dos fatos)*. Esse gênero, que com o passar do tempo adquire o estatuto literário, atinge seu auge com Cornélio Tácito. Os *annales* apresentam uma perspectiva ampla dos eventos, apresentados aos leitores ano a ano. Por se preocupar com aquilo que já ocorreu, a analística é tida como a história do passado, distinguindo-se, nesse aspecto, de outras modalidades históricas em Roma.

- **História pragmática –** As *historiae* ao contrário dos *annales* observam aspectos de um momento contemporâneo à escritura. Sua matéria, portanto, busca esclarecer, explicar, delinear causas de uma circunstância presente. Recebem o nome de pragmáticas, pois têm um fim muito claro que vai de encontro, por assim dizer, a uma práxis, um objetivo prático imediato que é

---

13 Marco Túlio Cícero talvez seja o mais importante autor da literatura latina. Sua atividade pública como advogado, assim como suas preocupações filosóficas e literárias, alimentaram uma vasta obra em prosa cuja inserção perpassa diversos gêneros literários, a saber: epistolografia, oratória, filosofia, retórica etc. Cícero nasceu em 106 a.C. e morreu em 43 a.C.

14 *Ad Familiares*, 5, 12. (*Carta aos Íntimos*)

15 O termo cronistas tem origem na palavra *cronos* em grego cujo significado é tempo.

a explicação do presente. Destarte, a história pragmática pode ser considerada como a história do presente. Assim pensada, a história pragmática tem sua explicação no significado do termo *história* em grego (ƒstÒria): investigação. Histórias de Salústio, fragmentárias, as de Tácito, as *Res Gestae*, e as de Amiano Marcelino[16], são exemplos desse subgênero historiográfico.

- **História universal** – Essa modalidade historiográfica difere da anterior pelo simples fato de não possuir uma intenção prática imediata, ou seja, não visa contribuir com a construção de uma explicação de motivos para uma questão atual. Antes, com base nos registros analíticos tem a intenção de reconstruir narrativamente a história de Roma. A história universal tem o objetivo de registrar *toda* a história do mundo, ou pelo menos toda a história do mundo romano. Exemplo típico é *Ab Vrbe Condita*, de Tito Lívio. Observada, pois, por esse prisma, as histórias universais nada mais seriam do que o desenvolvimento narrativo dos eventos apresentados nos anais. Nesse sentido, essa modalidade historiográfica também é uma história do passado.

- **Monografia** – Podemos dizer que as monografias históricas são especializações das histórias pragmáticas. Tal inferência dá-se pelo fato de que a monografia histórica ocupa-se de um evento presente e busca suas causas, suas motivações. Entretanto, diferem daquelas, pois incidem sobre apenas um único fato e não sobre múltiplos. Salústio, com *A Conjuração de Catilina* e *A Guerra de Jugurta*, dá-nos excelentes exemplos de monografias históricas. A filiação desse gênero à história pragmática dá-lhe estatuto de história do presente.

- **Biografia** – Como o próprio nome faz supor, a biografia diz respeito à *biós*, que em grego significa vida. Não é de outra maneira que os romanos chamaram essa modalidade: *uitae*, isto é, *vidas*. Esse subgênero historiográfico, portanto, não se acomoda em eventos passados nem em eventos presentes. Sua unidade não diz respeito a uma causalidade narrativa, calcada na unidade de ação, antes seu cerne está na personagem que alimenta ações. Nascida no meio aristocrático ao lado das *imagines* (bustos, hermas

[16] Historiador romano (c.330-391) do século IV escreveu a *História de Roma*, iniciando-a no momento em que Tácito parara de narrar, portanto, a partir da ascensão de Nerva (96) e chegando ao imperador Valente (378).

e estátuas), a biografia é, sem dúvida, a modalidade historiográfica mais afeita ao encômio, uma literatura com fins políticos, um retrato muitas vezes forjado, que visava unicamente ao elogio. Entretanto, com o passar do tempo, esse subgênero ganha certa autonomia e deixa de estar unicamente a serviço do poder constituído como uma propaganda política das velhas e tradicionais famílias romanas e passa a registrar também o vitupério além do elogio. É dessa maneira que encontramos as obras de Cornélio Nepos[17] e de Suetônio, *Vida dos Doze Césares*. Pelo que dissemos, podemos estabelecer que esse gênero ora é a história do presente, ora é a história do passado.

- **Comentário –** O nome desse subgênero tem origem na expressão *liber commentarius*, livro de anotações, diário, lembrete que deveria ser posteriormente desenvolvido em textos mais bem acabados. Essa ideia produz certo pressuposto, o de que tais comentários seriam formas preliminares de escritura, rascunhos e, portanto, mal acabados. As obras de Júlio César (100-44 a.C), *A Guerra Civil* e *Sobre a Guerra da Gália*, são exemplos cabais dos comentários, entretanto elas não nos permitem confirmar o pressuposto, pois que são extremamente bem escritas. Não há nelas lugar para a observação de um registro linguístico que as desabonem como texto literário, ao contrário o próprio Cícero reafirma a qualidade dos textos de Júlio César, os quais entende como absolutamente acabados. Como os *commentarii* são anotações e dizem respeito a ações em curso, podemos entendê-los como história do presente.

- **Breviário ou epítome** – É a forma resumida das histórias universais, das quais diferem, obviamente, pela extensão. Entre as mais significativas: *Breviário de História Romana*, de Lúcio Aneu Floro[18], o *Breviarium ab Vrbe Condita* de Flávio Eutrópio, cônsul em 387 d.C. Se os epítomes estão calcados nas histórias universais, isso naturalmente significa que podem ser considerados como história do passado.

---

[17] Historiador romano (100-25 a.C) escreveu a obra *De Illustribus Viris (Acerca dos Homens Ilustres)*.

[18] Historiador latino de origem africana que viveu entre o século I e II.

As monografias de Salústio

Domínio público.

Jugurta Capturado. Ilustração do século XVIII, extraída da obra: *La Conjuración de Catilina y la Guerra de Jugurta por Cayo Salustio Crispo*. Madri, Joachin Ibarra, impresor de Cámara del Rey Nuestro Señor, MDCCLXXII (1772).

Autor contemporâneo a Júlio César e Cícero, Caio Salústio Crispo (86–34 a.C.) é exemplar para o subgênero historiográfico a que se dá o nome de monografia. Sob esse prisma devemos ler sua obra, tendo sempre como fundamento, a ideia de que estamos diante de um texto que busca as causas de eventos presentes em sua origem passada, como nas histórias pragmáticas. Por sua vez, esse gênero especificamente trabalhado por Salústio, tanto na obra sobre a Guerra de Jugurta, bem como naquela que trata da Conjuração de Catilina, possui características singulares como bem adverte o professor Antônio da Silveira Mendonça (*In*: SALÚSTIO, 1990, p. 89):

> A Conjuração de Catilina bem como a Guerra de Jugurta surgem aos olhos do leitor mais ou menos atento como obras que mantêm entre si traços de semelhança quanto ao processo de composição. A narrativa não é fundamentalmente nem linear nem cronológica; é feita de quadros que constituem unidades aparentemente independentes, mas que se articulam perfeitamente com o conjunto da obra e com sua finalidade de atingir e prender o leitor através da narração viva dos acontecimentos e da maneira artística de narrá-los. São os prólogos, os retratos, os relatos, os discursos, as digressões, os paralelos de tal forma esmerados e caprichados que é impossível pensar que não estamos no campo da criação literária.
> Essa busca rigorosa da expressão artística é preocupação constante do historiador. Para ele os fatos não terão grandeza se as palavras não lhes derem grandeza. Esse é seu pensamento quando diz que uma das dificuldades em escrever história está no fato de que nela as palavras têm de estar à altura dos acontecimentos. [...] acontecimentos e palavras se consubstanciam para produzir a história.

Sob aspecto da temática das obras, vejamos o que nos é informado sobre *A Guerra de Jugurta*:

- a Numídia fora no passado de grande importância para Roma durante as Guerras Púnicas (contra Cartago), graças ao apoio do rei Mesinissa;
- Jugurta era filho de um descendente de Mesinissa, Mastanábal, irmão de Micipsa, filho de Mesinissa;
- esse sobrinho torto do rei (Jugurta) sempre provocou no rei grande apreensão sobre o futuro do trono, a despeito de ter sido considerado grande herói ao lutar ao lado de Públio Cipião Emiliano;
- Micipsa o adota e passa a ser co-herdeiro;
- Jugurta elimina os outros herdeiros, filhos legítimos de Micipsa, Aderbal e Hiempsal;
- Metelo, romano de família austera, é enviado para retomar o prestígio de Roma, pois em momentos anteriores Jugurta havia "comprado" o exército romano que fora enviado para combatê-lo, mas não consegue pôr fim a Guerra;
- ao lado de Metelo está Mário, parente de Júlio César pelo casamento com Júlia, filha de Sexto César, tio de Júlio;
- apesar de sua competência, Mário não consegue vencer Jugurta, mas por meios pouco ortodoxos, obtém a vitória com ajuda do rei Boco, parente e aliado do rei da Numídia.

Por sua vez, *A Conjuração de Catilina* foi um evento interno romano de extrema importância no final da República, pois, em certa medida, antecipa ins-

titucionalmente um conflito que atingirá os romanos de forma incisiva com a Guerra Civil. Falamos em antecipação, pois as ações de Catilina serão observadas de maneira diversa entre os grupos concorrentes da política romana à época: *optimates* (aristocratas) e *populares*. Bem, para sabermos como essas posições entram em choque, vejamos os eventos ocorridos:

- Catilina era um nobre arruinado economicamente que tenta frustradamente eleger-se cônsul;
- tenta por duas vezes durante o consulado de Cícero tomar o poder de forma violenta;
- consegue construir em torno de sua causa largo espectro social: de nobres a plebeus;
- sua estratégia: internamente fomenta o caos com incêndios e massacres; externamente arma um exército que entrará em Roma no momento oportuno;
- Catilina é denunciado em seus planos pela amante de um de seus aliados;
- Cícero, como cônsul, pronuncia uma série de discursos contra Catilina (*As Catilinárias*). Isso faz com que Catilina fuja para junto de seu exército armado na Etrúria.

O confronto de posições a que nos referimos diz respeito justamente à aplicação das penas sobre os conspiradores: César defendendo penas mais brandas e Catão oferecendo a morte aos conspiradores.

Um pressuposto importante para compreensão dessas obras: se Salústio realiza uma história do presente e, portanto, seu distanciamento em relação aos fatos não é expressivo, é natural que se possa detectar a partir de seu texto uma posição política. Esse posicionamento é facilmente aferido em sua obra *A Conjuração de Catilina*, na qual há um retrato de Júlio César que seguramente aponta para um "cesarismo" e há também a construção de um Catilina muito menos demonizado do que aquele que aparece na série de discursos proferidos por Cícero contra o patrício insurgente. Assim, é conclusivo que além de fazer parte do grupo político de César, também se coloca frontalmente contra as posições de Cícero. Vejamos o início de um dos quatro discursos de Cícero contra Catilina (CÍCERO, 1964, p. 14): "Até quando, enfim, ó Catilina, abusarás da nossa paciência? Por quanto tempo ainda esse teu rancor nos enganará? Até que ponto a tua audácia desenfreada gabará de nós?".

Vejamos o retrato de Júlio César e de Catão realizado por Salústio em *A Conjuração de Catilina* (1990, p. 120):

> 53. [...] em nossa época houve dois homens de extraordinário valor, de temperamentos diferentes: M. Catão e C. César. Como os acontecimentos os colocaram no nosso caminho, não os quis deixar passar em silêncio e vou revelar o caráter e as atitudes deles, com o maior talento que me for possível.
> 54. Eram, então, quase iguais no nascimento, idade e eloquência; a grandeza da alma igual, igual a glória, mas cada um à sua maneira. César se distinguia pelos favores e generosidade, Catão pela vida inatacável. Aquele se tornou ilustre pela doçura e clemência, a este a severidade lhe conferia respeito. César granjeou a glória, dando, amparando, perdoando, Catão, sem nada prodigalizar. Um era o refúgio dos infelizes, o outro a desgraça dos maus. De César se louvava a afabilidade, de Catão, a firmeza. Enfim César tinha como norma trabalhar, vigiar, negligenciar seus interesses, atento aos negócios dos amigos, nada negar que merecesse ser dado; para si ambicionava um grande império, um exército, uma guerra nada comum onde pudesse brilhar seu valor. Catão tinha o amor da modéstia, do dever, mas acima de tudo da severidade. Não pretendia concorrer em riqueza com o rico, com o modesto em reserva, com o inocente em honestidade. Preferia ser bom a parecer bom; por isso, quanto menos procurava a glória, tanto mais ela o perseguia. [...]

Os comentários de Júlio César

Apesar de a teoria sobre os gêneros literários antigos nos apontar os comentários como obras precárias sob o aspecto de sua construção, uma vez que "deveriam" ser acabadas posteriormente ou pelo próprio autor, ou por outro qualquer como sugere Cícero, o que se tem hoje sobre esses tais "comentários" é o oposto, ou seja, obras perfeitamente acabadas que estão longe de merecer algum reparo ou acréscimo.

As duas obras de Caio Júlio César muito além de – e isso já seria muito – responder por informações extremamente importantes hoje: a Guerra de Conquista das Gálias (*De Bello Gallico*) e a sanguinolenta Guerra Civil (*Bellum Ciuile*) romana ao fim da República, podem ser considerada a primeira grande obra de autopropaganda política, em que se pese aqui a inexistência do conceito de propaganda que conhecemos hoje.

Segundo o professor Antônio da Silveira Mendonça (*In*: CÉSAR, 1999, p. 26), na introdução à sua tradução do *Bellum Ciuile*, a obra:

> Trata de acontecimentos políticos e militares que envolveram a República Romana durante os anos 49 e 48 a.C., que tiveram início com a rebelião armada por César, inconformado com as decisões do Senado que lhe cassara o mandato militar (*imperium*) da Gália, impedindo-o de se candidatar a um segundo consulado, ausente de Roma. Os fatos narrados têm início praticamente com a invasão da Itália pelas legiões do já então ex-procônsul e terminam com o assassínio de Pompeu no Egito e com o início da chamada Guerra Alexandrina. Tratando-se de uma obra autobiográfica, o protagonista e o narrador são uma e a mesma pessoa, embora, como veremos, a técnica narrativa empregada pelo autor procure dissimular essa identidade.

A obra *Sobre a Guerra da Gália*, por sua vez, aponta para outro tipo de campanha militar, uma vez que os inimigos aqui são estrangeiros, os gauleses. Obra dividida em oito livros, traz narrados os seguintes eventos:

- Livro I: a guerra contra os helvécios e contra Ariovisto[19];
- Livro II: a submissão da Bélgica;
- Livro III: a derrota dos povos costeiros da Gália Ocidental;
- Livros IV-VII: consolidação da conquista da Gália e repressão à sublevação de Vercingetorige[20];
- Livro VIII: o final dos sucessos da Gália.

A história universal de Tito Lívio

É certo que a obra de Tito Lívio, *Ab Urbe Condita*, é o empreendimento literário de maior vulto dentro da historiografia romana. Isso se deve não só à copiosidade da obra da qual temos acesso à parte apenas, como também a intenção de registrar a totalidade dos acontecimentos em Roma desde a sua fundação até seus dias presentes, à época de Augusto.

Vejamos como se dá a divisão desse verdadeiro monumento historiográfico:

Livros	Ação/evento	Data
	Prefácio geral.	
1	Desde as origens de Roma até o final da monarquia.	509 a.C.
2-5	Desde o começo da República até a tomada de Roma pelos gauleses e sua posterior reconstrução.	390
6-15	Conquista da Itália.	274
16-20	Primeira Guerra Púnica e suas consequências.	274-241
21- 30	Segunda Guerra Púnica.	219-201
31-40	Segunda Guerra Macedônica e guerra contra Antíoco da Síria até a morte de Filipe V da Macedônia.	179
41- 47	Terceira Guerra Macedônica até o triunfo de Perseu.	149
48-52	Terceira Guerra Púnica, Guerra da Acaia, destruição de Cartago e tomada de Corinto.	146

[19] Rei germano, vencido por César (cf. *Sobre a Guerra da Gália* 1, 31, 10).

[20] Príncipe dos avernos que lutou contra César (cf. *Sobre a Guerra da Gália*, 7, 4, 1).

Livros	Ação/evento	Data
53-70	Queda da Numância e as reformas dos Gracos, a Guerra de Jugurta até tribunato de M. Lívio Druso.	91
71-76	Guerra social.	90-88
77-90	Desde o conflito entre Mário e Sila até a morte de Sila e suas imediatas consequências.	77
91-96	Até o final das campanhas de Pompeu na Espanha.	72
97-103	Desde a vitória de Crasso sobre Espártaco até a titulação de Pompeu como *Magnus* e a campanha de César contra os helvécios, passando pela conjuração de Catilina.	58
104-108	Até a conquista da Gália por César.	51
109-116	Guerra Civil até a morte de César.	44
117-133	Desde a chegada de Otávio a Roma até seu triunfo em Ácio (Actium) e o final das guerras civis.	31-27
134-142	Desde a celebração de Otávio como *Augustus* até as honras fúnebres em honra de Lívio Druso, morto na Germânia.	9 a.C.

A obra de Tácito

O que nos restou da obra de Cornélio Tácito é suficiente para tê-lo como um dos principais autores da literatura latina, seja por seu estilo diferenciado que frequenta mais de um subgênero historiográfico, seja pela atividade em si de historiador, cuja função precípua é resguardar o passado da sociedade às gerações futuras.

Naquilo que concerne ao seu estilo, Tácito reconhecidamente é um autor complexo. Sucinto e conciso, às vezes beira ao enigma. Sua sintaxe arrevesada assevera o que se propôs de maneira pouco verborrágica. Afora esses aspectos da elocução, a variação genérica desse historiador é algo que devemos destacar. Tácito é autor de anais, de história pragmática, de biografia, sem contarmos obras não historiográficas como *O Diálogo dos Oradores* e *Germânia*.

A professora Zélia de Almeida Cardoso (1989, p. 134-136), a respeito da elocução do autor, propõe:

> Pinta um retrato de Roma, a um tempo apaixonado e realista, no qual não faltam os lances patéticos e toques pitorescos. [...] os quadros são compostos com beleza e vigor, neles se evidenciando certo gosto pelos efeitos retóricos. A linguagem revela influência de Tucídides e Salústio: algum brilho poético, não obstante, de maneira geral, o estilo possa ser considerado sóbrio.

A psicologia das personagens e das massas é tratada com extremo cuidado, sendo responsável pela intensidade dramática de certos trechos, nos quais a preocupação com a construção chega a trair a própria veracidade histórica.

Já sob o ponto de vista da atividade historiográfica, Tácito no primeiro livro dos *Anais* propõe que realizará sua atividade *sine ira nec studio*. Tal afirmação relaciona-se diretamente com a atividade de historiador, já que realizar uma escritura *sem ira e nem parcialidade* equivale a dizer que a representação construída pelo texto tenta ao máximo se despojar dos rancores da subjetividade e das parcialidades que são absolutamente inconvenientes ao texto histórico e à atividade de historiador.

As obras historiográficas de Tácito são:

- *Os Anais* – analística.
- *As Histórias* – história pragmática.
- *Agrícola* – biografia.

Textos complementares

Tito Lívio, história de Roma "Prefácio"

(Tradução inédita de João Angelo Oliva Neto, Universidade de São Paulo.)

1. Se valeria a pena, caso eu escrevesse, desde o início da Cidade os sucessos do povo romano, não sei ao certo, nem, se soubesse, ousaria dizer, **2.** sobretudo porque julgo o assunto não só antigo como também desgastado, pois novos escritores sempre creem que trarão algum elemento mais preciso aos fatos ou que superarão pela arte de escrever a tosca Antiguidade. **3.** Como quer que seja, terei prazer em dedicar-me eu mesmo, com o máximo afinco, ao registro das ações realizadas pelo principal povo da Terra; e se no meio de tão grande multidão de escritores, minha reputação ficar na obscuridade, eu me consolarei com a glória e a grandeza daqueles que embargam meu nome. **4.** A história de Roma é, além disso, digna de grande esforço já

que remonta para mais de 700 anos, e porque a Cidade, partindo de exíguos inícios, a tal ponto cresceu, que já padece de sua própria grandeza; e à maioria dos leitores não tenho dúvida de que as primeiras origens e as partes próximas às origens serão motivo de pouco deleite, apressados para atingir estes nossos tempos, em que as forças de um povo antes altivo já se destroem a si mesmas. **5.** Eu, ao contrário, procurarei, como recompensa de meu trabalho, o seguinte: afastar-me – pelo menos enquanto rebusco na mente todos aqueles antigos fatos – da visão dos males a que por tantos anos nossa época assistiu, totalmente liberto dos cuidados que ao espírito de quem escreve podem, senão desviá-lo da verdade, ao menos torná-lo perturbado. **6.** As tradições que, antes de fundada a cidade ou de pensar-se em fundá-la, nos chegam adornadas mais pelas efabulações dos poetas do que por provas autênticas das ações realizadas, essas tradições não tenho em mente nem confirmar nem refutar. **7.** É dada esta vênia aos antigos, para que, reunindo ações humanas às divinas, tornem mais venerável o primórdio das cidades, e se a algum povo se deve permitir consagrar suas origens e os deuses referir como fundadores, a glória do povo romano é tal que, quando apontam o poderosíssimo Marte como pai e pai de seu fundador, os povos não só aceitam isso de bom grado, como também aceitam o império. **8.** Mas tais fatos e fatos semelhantes a eles, como quer que sejam observados e avaliados, não os terei de fato em grande conta: **9.** Cada um deve, ao meu ver, com o máximo de si, dirigir vivamente a atenção a outros assuntos: que vida e que costumes tiveram os antigos romanos, por meio de que homens e com que meios, na paz e na guerra, o império surgiu e cresceu; em seguida, fraquejando aos poucos a disciplina, dever-se-ia rastrear como os costumes, de início, soltos, por assim dizer, depois cada vez mais relaxaram e então começaram a ir por terra, até chegar-se a estes tempos, em que não podemos suportar nem nossos vícios nem seus remédios. **10.** Isto é o que há de mais salutar e fecundo no conhecimento dos feitos históricos: contemplar lições de todo tipo, postas numa obra esclarecedora; ali para ti e para tua cidade verás o que imitar, ali o que é desonroso por princípio ou em seus efeitos verás, para evitar. **11.** De resto, ou o amor do empreendimento me engana ou nunca Estado algum houve nem maior nem mais íntegro, nem mais rico de bons exemplos, nem cidade à qual imigraram tão tardios a ganância e o excesso, e onde se prestou tão grande honra e por tanto tempo à frugalidade e parcimônia. **12.** De fato, quanto menos bens, menos cobiça havia: recentemente as riquezas trouxeram a ganância, e os prazeres abundantes trouxeram o desejo de perder-se e fazer tudo perder no luxo e na lascívia. Mas as

queixas – que não serão agradáveis nem talvez quando necessárias – que se afastem ao menos do início do grande empreendimento que vou começar. **13.** Se, como dos poetas, nosso fosse também o costume, preferiríamos principiar com todos os auspícios dos deuses e deusas, para que aos trabalhos apenas começados dessem prósperos êxitos.

Publicidade da tumba

(VEYNE, 1990)

[...] tão logo cruzava a porta da cidade, o viajante passava entre duas fileiras de sepulturas que procuravam chamar-lhe a atenção. A tumba não se dirige à família, ou aos próximos, mas a todos. Pois a cova, embaixo da terra, era uma coisa, objeto de homenagens fúnebres que a família anualmente prestava ao defunto; a tumba com epitáfio era outra coisa: destinava-se aos passantes. Não vamos raciocinar sobre a enganosa analogia dos epitáfios modernos, essas celebrações sem destinatário que falam diante do céu. Os epitáfios romanos diziam: "Lê, transeunte, qual foi meu papel neste mundo [...] e agora que me leste, boa viagem. – Salve, tu também" (pois a resposta do transeunte está gravada na pedra). Testemunhos comprovam que quando um antigo queria ler um pouco, bastava-lhe caminhar até uma das saídas da cidade; era menos difícil ler um epitáfio que a escrita cursiva de um livro. Deixo de lado um fato mais tardio, as necrópoles e também as catacumbas pagãs.

As vias de saída das cidades, com sua dupla fileira de cartazes funerários, se assim ousamos dizer, fazem vagamente pensar numa exposição de publicidade funerária de alguma Broadway do além; certos epitáfios procuram atrair a atenção do transeunte entre seus vizinhos; oferecem-lhe um campo de esporte e repouso, à sua disposição no recinto fúnebre. E todos falam não da dor dos íntimos, mas do papel social do defunto e de sua fidelidade aos deveres para com os seus, que os epitáfios atestam para o passante, ao qual compete julgar. Conversar com alguém durante um jantar sobre seu futuro sepulcro não significava, pois, passar-lhe ideias fúnebres; tratava-se, antes, de garantir que sua dignidade e suas virtudes ficariam publicamente asseguradas; depois de beber, o interessado nem sempre hesitava em ler seu epitáfio, elaborado por ele mesmo e com tanto cuidado como se fosse seu testamento. Uma cidade não podia agradecer melhor a um benfeitor público do que especificando as honras oficiais que enalteceriam seus fune-

rais; uma dama teve assim a alegria de saber que seus concidadãos dariam açafrão (então um perfume muito apreciado) para perfumar a pira funerária por ocasião da cremação.

Os arqueólogos encontraram uma centena de milhares de epitáfios, e MacMullen notou que sua multiplicação fora moda, alcançando o auge a partir do século I para extinguir-se pouco a pouco a partir do século III. Como se surpreender? Eles não derivam de uma ideia elementar da morte, mas de um reinado da palavra pública e do controle público e não se restringem aos grandes: os simples particulares, se não eram personagens públicos, pelo menos viveram em público, aos olhos de seus semelhantes. Por isso mesmo ocorre-lhes deixar ao público alguma mensagem tanto no epitáfio como no testamento: "Vivi avaramente o tanto que me foi dado viver, por isso vos aconselho a gozar os prazeres mais do que eu. Assim é a vida: chegamos aqui, e não mais longe. Amar, beber, ir aos banhos, essa é a verdadeira vida: depois não há mais nada. Nunca segui os conselhos de um filósofo. Desconfiai dos médicos, foram eles que me mataram".

Dica de estudo

- *Vidas de César*, de Suetônio e Plutarco, da Editora Estação Liberdade.

Essa publicação é muito interessante, pois põe lado a lado duas visões distintas acerca da mesma "personagem" histórica. O historiador romano Suetônio e o grego Plutarco reconstroem a vida de um dos mais insignes homens públicos da história universal.

Estudos literários

1. Indique as modalidades do gênero historiográfico em Roma, apontando uma característica para cada uma delas.

_____

_____

_____

_____

2. Em que medida pode-se avaliar o posicionamento político de Salústio como historiador?

Retórica

Uma pequena história da retórica

Quando falamos ou lemos hoje a palavra "retórica", nossa sensação não é positiva. Sobrevém-nos a imagem de algo improdutivo, excessivo, desnecessário, estéril. É justamente esse significado que o dicionário indica em uma de suas acepções: "discussão inútil; debate em torno de coisas vãs".

A retórica, entretanto, nem sempre foi tão desprestigiada, ao contrário, na Idade Média (época que equivocadamente chamam de Idade das Trevas, haja vista ser a alcunha forjada na Idade das Luzes, ou no Iluminismo do século XVIII), por exemplo, essa disciplina, ao lado da gramática e da lógica, constituía aquilo a que se nomeou *trivium*: um conjunto de disciplinas obrigatórias ensinadas nas universidades[1] recém-criadas da época.

A Idade Moderna, momento em que as ideias relativas ao mundo greco-romano são amplamente disseminadas, principalmente entre os séculos XV e XVIII, por sua vez, só faz acentuar a importância da "famigerada" disciplina ora acentuando ao seu matiz platônico, ora observando seu aspecto aristotélico, ora atentando às particularidades da segunda sofística[2].

De qualquer forma, o que se observa é que o mundo moderno apenas vai deslocar a importância dessa disciplina a partir do século XIX, pois é justamente nesse momento que, a essa disciplina, será atribuído seu caráter pejorativo. E a pergunta que não quer calar é: mas por quê? Vejamos: a estética revolucionária, essencialmente burguesa, do século XIX em chave idealista, parte de um princípio que contraria os preceitos retóricos *in limine*[3], pois qualquer artista diferencia-se das demais pessoas por manter uma relação diferenciada com Deus que o ilumina e lhe dá a possibilidade de criar coisas belas e originais absolutamente identificadas com o prazer estético.

Tanto isso é verdade, que o Romantismo desse século irá supervalorizar a ideia de *gênio*, alguém que possui aptidões inatas, aquele a quem a

---

[1] Vale lembrar que a primeira Universidade fundada na Europa foi a de Bolonha, na Itália, em 1088.

[2] À época de Platão e Sócrates, havia uma crítica severa desses em relação aos sofistas. Já no período romano, há uma escola a qual se deu o nome de segunda sofística, reavaliando, pois, aquela crítica.

[3] *In limine* (2004): desde logo, no início.

técnica e o conhecimento teórico pouco ou quase nada valem, se observadas, por outro lado, as suas qualidades inerentes ao próprio artista e o que o diferencia das pessoas comuns.

Uma confirmação cabal dessa ideia é um lugar-comum romântico, revisitado mais tarde pelo Modernismo, que entendia o poeta como uma figura híbrida. Sua relação com o mundo real o tornava um *gauche*, um sujeito canhestro, diferente, estranho. Entretanto, sua relação com o sublime, durante a produção poética, o torna um príncipe, um gênio, um ser especial.

Um bom exemplo dessa relação é o poema de Charles Baudelaire, "O albatroz", esplendidamente traduzido por Guilherme de Almeida (1944, p. 22):

> Às vezes, por prazer, os homens da equipagem
> Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,
> Que acompanha, indolente parceiro de viagem,
> O navio a singrar por glaucos patamares.
>
> Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
> O monarca do azul, canhestro e envergonhado,
> Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,
> As asas em que fulge um branco imaculado.
>
> Antes tão belo, como é feio na desgraça
> Esse viajante agora flácido e acanhado!
> Um, com cachimbo, lhe enche o bico de fumaça,
> Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!
>
> O Poeta se compara ao príncipe da altura
> Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
> Exilado ao chão, em meio à turba obscura,
> As asas de gigante impedem-no de andar.

Como a Arte Clássica opera mecanismos técnicos, previamente determinados e reconhecidos pela recepção, apta a se deleitar, a se convencer ou aprender com o que lê ou observa, estaria, assim, rompida a cadeia divina de inspiração que sustenta o autor, o artista como o único arauto do belo, ser diferenciado que não necessita cultuar uma arte como técnica, pois a ele as qualidades essenciais são inatas, naturais e não apreendidas ou aprendidas nos manuais.

Contudo, nem toda a retórica foi demonizada pelo século XIX, nela havia "algo de bom": a regulamentação do *ornatus*, por exemplo, era essencial para a

consecução da "obra de arte", isto é, os poetas, os prosadores, enfim, os artistas românticos reconheciam que a retórica tecnicamente fornecia não só um rol interessante de *imagens* e *figuras* que deveriam e poderiam, portanto, ser utilizadas, pois eram eficientes esteticamente, como também regulava e enquadrava essas *imagens* e *figuras* numa taxonomia didaticamente eficiente. Trocando em miúdos, o que fez a estética do século XIX foi a *subjetivação da elocução*, isso significa que os critérios objetivos da disciplina foram preteridos e ela passa estar sujeita às imposições específicas de cada artista individualmente. Os autores do Romantismo e até mesmo os modernistas mais tarde excluíram a finalidade precípua dessa arte: a persuasão, o convencimento. Esqueceram que a elocução, isto é, a parte da retórica que trata do "embelezamento" do texto, está a serviço do seu objetivo primeiro que é o convencimento.

Assim, toda uma disciplina reguladora de discursos foi resumida a uma lista, a um rol e a uma correspondente explicação de como funcionavam as figuras de linguagem, os *tropos*. A metáfora, a metonímia, a sinédoque, a antonomásia, a litote, a hipérbole, a perífrase, a ironia, figuras que foram reguladas e organizadas didaticamente para serem acessórios na argumentação, passam a ser o cerne da arte retórica. Parece-nos que é dessa maneira que nasce o caráter negativo que se atribui à retórica. Porque, se ela está apenas a serviço do "embelezamento" do discurso e nada lhe fornece que seja útil ou proveitoso, sob a ótica objetiva, por exemplo, da construção argumentativa, ela deve ser entendida como supérflua e estéril, para não dizer inútil.

Mas, graças em certa medida aos estruturalistas, no segundo quartel do século XX, há uma contrarrevolução à desvalorização sofrida pela disciplina e que, por exemplo, pode ser verificada desde as obras de Roland Barthes[4], de Chaïm Perelman[5] e de Olivier Reboul[6], afora as insuperáveis contribuições de Heinrich Lausberg[7] que sistematizou toda a arte retórica antiga em pelo menos duas obras importantíssimas: *Elementos de Retórica Literária* e *Manual de Retórica Literária*. A partir dessa releitura da retórica antiga, Lauberg e outros repropõem o sistema retórico completo e não mutiladamente como os séculos XIX e XX fizeram.

Assim, se hoje se recupera a importância dos estudos retóricos, devemos sempre lembrar que esses foram criados pelos gregos e romanos da Antiguidade. É a nossa tarefa, portanto, primeiramente observar suas partes e objetivos,

---

[4] Semiólogo francês (1915-1980) foi professor do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) e autor de diversas obras.

[5] Filósofo do Direito de origem polonesa, (1912-1984) estudioso da nova retórica.

[6] Filósofo francês (1925-1992) cujas especialidades eram a retórica e a filosofia da educação.

[7] Retórico e romanista alemão (1912-1992) de formação clássica.

pois que eles estarão sempre presentes em quaisquer análises retóricas que tivermos de ler ou fazer.

A organização dos discursos

Sob o ponto de vista geral da Antiguidade Clássica, podemos dizer que a Retórica é uma disciplina que regulamenta e regula os discursos (entendidos aqui em seu sentido amplo e não somente o discurso oratório), sejam eles em prosa, sejam eles poéticos. Sejam esses discursos construídos com a finalidade de defender ou acusar alguém ou algo (gênero judicial ou judiciário), sejam eles escritos com o objetivo de aconselhar ou desaconselhar as pessoas (gênero deliberativo), sejam compostos com o intuito de elogiar ou vituperar alguém (gênero epidítico ou demonstrativo)[8].

Para que se alcancem as finalidades acima descritas, produziu-se um sistema extremamente bem delineado e organizado que atinge cada momento da produção discursiva desde definição de tema até o ato da pronunciação. A retórica, dessa forma, é divida em cinco partes: invenção (*inuentio*), disposição (*dispositio*), elocução (*elocutio*), memória (*memoria*) e ação (*actio*). Assim delimitada, a arte retórica antiga irá se debruçar sobre cada uma dessas partes, buscando trabalhá-las de forma a estarem a serviço dos objetivos acima indicados conforme cada um dos gêneros do discurso. Contudo, são exíguas as referências nos textos antigos que temos acerca das duas últimas partes, isto é, a memória e a ação.

Sabe-se, porém, que nas escolas de retórica sistematicamente treinavam-se processos mnemônicos para que o orador tivesse a capacidade de pronunciar-se por horas sem que tivesse a necessidade de recorrer ao texto escrito previamente. O exemplo mais próximo que temos é o de Pe. Antônio Vieira que, segundo consta, pronunciava seus sermões tais e quais hoje estão escritos sem ter acesso a nenhuma anotação. Já quanto à pronunciação ou ação as informações são ainda mais escassas, mas seguramente se passava por um treinamento que se assemelhava ao dos atores, uma vez que a ação oratória é muito próxima da ação teatral.

Inuentio

A *invenção* é a parte da retórica dedicada à descoberta e isso pode ser aferido a partir de seu próprio nome, afinal o verbo latino *inuenio*, que dá origem

[8] Vale lembrar que tal divisão dos gêneros discursivos foi proposta por Aristóteles (*vide Retórica,* 1998, p. 56).

ao termo, significa, em primeira acepção, descobrir, encontrar. Mas encontrar o quê? A resposta é bem simples, como propõe Lausberg (1972, p. 91):

> Encontrar pensamentos (*res*) adequados (*aptum*) à matéria, conforme o interesse do partido representado, pensamentos que servem como instrumentos intelectuais e afetivos para obter, pela persuasão do juiz, a vitória do partido representado. Esta persuasão, em si mesma, consegue-se pela criação de um grau de credibilidade elevado, mesmo quando a matéria em si desfrutava, de antemão, apenas de um grau muito baixo de credibilidade.
> A *inuentio* não é compreendida como um processo de criação (como certas teorias poéticas dos tempos modernos), mas sim como um encontrar por meio de recordação (análoga à concepção platônica do saber): os pensamentos, aptos para o discurso, já existem, no subconsciente ou na semiconsciência do orador[9], como *copia rerum*[10], e só precisam ser despertados por uma hábil técnica mnemônica e mantidos, o mais possível, conscientes por meio de uma exercitação permanente. Neste caso, a memória é compreendida como uma totalidade espacial, por cujas diferentes divisões (*tópoi* ou *loci*) os diferentes pensamentos estão distribuídos. Por meio de perguntas adequadas (análogas ao método de perguntar socrático[11]), os pensamentos escondidos nos *loci*[12] são chamados recordação. A preexistência geral dos pensamentos, que se devem encontrar, não exclui uma originalidade (*ingenium*[13]) do artista e do orador.
> As perguntas pelos pensamentos escondidos nos *loci* foram reunidas, desde o século XII, no hexâmetro:
> Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?[14]

Observando atentamente a *invenção*, ela pode ser entendida resumidamente como o momento que antecede à escritura. Destarte, temos um tema e buscamos no nosso conhecimento de mundo (memória) o que sabemos sobre ele, nunca nos esquecendo da natureza do texto e de sua finalidade ou de seu objetivo, ao realizarmos as perguntas retóricas acima, teremos, pois:

Quem	agente da ação	lugar de pessoa
O quê	paciente da ação	lugar de objeto
Onde	lugar da ação	lugar de lugar
Com ajuda de	instrumento da ação	lugar de instrumento
Por que	causa da ação	lugar de causa
Como	modo da ação	lugar de modo
Quando	tempo da ação	lugar de tempo

Tais respostas irão circunstanciar o discurso de forma a ser abrangente e eficaz de acordo com os lugares adequados.

---

[9] Ou do poeta, ou do historiador, ou do tragediógrafo, ou do comediógrafo etc.

[10] Manancial/fonte de pensamentos.

[11] A maiêutica socrática.

[12] Lugares, *tópoi* (lugares em grego), donde temos lugares-comuns (*loci communes*). O lugar-comum que para muitos hoje em dia é algo pejorativo, para os antigos, ao contrário, era muito importante. Podemos dizer, sim, que sem eles, não haveria boa literatura. Um exemplo de lugar-comum que nos chegou ainda hoje é o do *carpe diem*, isto é, se o escritor pretende falar da exiguidade da vida, da perenidade da vida, ele invariavelmente sugere aos leitores que aproveitem ao máximo o dia de hoje, pois a mocidade é luz, é sol, é verão, é primavera, é alegria e vida, enquanto a velhice é escuridão, é treva, é inverno, é outono, é tristeza e morte.

[13] Habilidade inata, engenho, talento.

[14] Quem, o quê, onde, com que, por que, de que maneira, quando?

Dispositio

Tendo sido o texto previamente pensado na *inuentio*, ou na *invenção*, e a partir dos lugares a que esta parte da retórica diz respeito, há que se estruturar o discurso organizadamente. E daí a segunda parte da retórica.

A *dispositio* (disposição) irá organizar o discurso nas seguintes partes: o proêmio ou exórdio (*proemium* ou *exordium*), narração (*narratio*), confirmação (*confirmatio*), digressão (*digressio*) e peroração (*peroratio*). Quintiliano, por sua vez, em suas *Instituições Oratórias*, 7, 1, 1 (1996, v. 3, p. 5) mais amplamente determina que a disposição compreenda as seguintes operações:

- a partição de todo discurso e cada uma de suas seções;
- a ordenação de seus conteúdos dentro de cada uma das suas partes;
- a ordem das palavras na formulação da ideias.

Na verdade, poderíamos dizer que a disposição é um plano-tipo a que se recorre sempre para realizar um discurso. Mas com que propósito deveríamos nos valer desse plano-tipo? Segundo Reboul (1998, p. 61), três são as razões para que um orador ou escritor organize seu discurso: a primeira é a função econômica, pois tal organização permite que não repitamos nada e nada falte do que devemos dizer. A segunda é a ideia de que a própria disposição funcione como um argumento, pois o autor faz com que seus receptores caminhem pelo seu texto de acordo com sua ordem de raciocínio. Por último, devemos entender a *disposição* como uma função heurística uma vez que nos permite indagar-nos metodicamente. Tal função, a heurística, determina que, ao lermos um texto qualquer, verificando a localização de determinado argumento ou lugar-comum, podemos aferir previamente as intenções do autor desse texto, assim o conhecimento da disposição nos permite prever qual é a linha argumentativa à qual estamos sujeitos.

O *proêmio*, ainda de acordo com Reboul (1998, p. 55), "é a parte que inicia o discurso, e sua função é essencialmente fática: tornar o auditório dócil, atento e benevolente". É no proêmio que o autor deve, além de captar a atenção do auditório (do leitor, do espectador), indicar o estado da questão, "preparando o terreno" para as partes subsequentes do seu texto.

A *narração* difere de nosso conceito atual, pois que não devemos tê-la como gênero isolado: "o contar uma história". Retoricamente a *narratio* é a exposição

de eventos, de fatos concernentes à causa e insere-se nos textos em função das necessidades argumentativas. Suas principais qualidades são a clareza, a brevidade e a credibilidade.

Após a narração, sucede a parte mais longa de qualquer discurso: a *confirmação*, isto é, a disposição das provas que sustentam a tese indicada no proêmio e apresentada na narração. Essas provas podem ser de inúmeros tipos. A confirmação deve vir sempre associada a refutações às teses contrárias.

Já a *digressão*, segundo Olivier Reboul (1998, p. 59), é:

> Narração ou descrição viva (*ékphrasis*), a digressão tem como função distrair o auditório, mas também apiedá-lo ou indigná-lo; pode servir de prova indireta quando feita como evocação histórica do passado longínquo. Hoje em dia, esse termo tornou-se pejorativo.

A *peroração* é o encerramento do texto. Geralmente dividida em algumas partes: a amplificação, a paixão e a recapitulação. É importante observar que essa parte é o momento em que existe o maior grau de afetividade, pois é nele em que, supõe-se, se atinge os objetivos propostos inicialmente.

Elocutio

A terceira parte da retórica é aquela em que melhor conseguimos detectar as habilidades técnicas e/ou estéticas do autor. A *léxis*, como os gregos nominaram, é a expressão linguística (*uerba*) dos pensamentos (*res*) propostos pela *inuentio* e organizados nas diversas partes do texto pela disposição. Para que façamos uma leitura adequada dessa parte da retórica, é imperioso que tenhamos em mente que para os gregos e romanos antigos a elocução podia ser valorada a partir de usos adequados e inovadores dos mecanismos por ela mesma regulados.

Nesse sentido, é conveniente que tenhamos em mãos quais eram esses valores, quais eram essas virtudes textuais que deveriam ser observadas por aqueles que realizam o texto e por aqueles que o fruem. Essas chamadas virtudes da elocução (*uirtutes elocutionis*) são reguladas ora pela arte retórica (*ars bene dicendi*[15]) mesmo, ora pela arte gramatical (*ars bene loquendi*[16]).

Da mesma maneira que a elocução pode determinar as virtudes do texto, é óbvio que poderá também ser verificado por oposição seus vícios.

---

[15] Arte de bem dizer.

[16] Arte de bem falar.

As virtudes da elocução (*virtutes elocutionis*)

De acordo com Lausberg (1972, p. 119) devemos pensar nas virtudes da elocução como uma concretização eficaz do embelezamento do nosso discurso, isto é, se é função da elocução embelezar o discurso, serão virtudes dessa elocução as excelências da execução desse procedimento. O teórico alemão continua, dizendo que existe uma virtude central que se aplica a todo o discurso, a adequação (*aptum*), que existem duas virtudes que são retóricas a compreensibilidade (*perspicuitas*) e o ornato (*ornatus*) e que há uma virtude gramatical, a pureza (*puritas*).

A *puritas* nada mais é do que, conforme chamamos hoje em língua portuguesa, correção linguística ou adequação à norma culta. Na maioria das vezes, quando elaboramos textos (afora os literários, pois nele há licenças), buscamos o discurso efetivado em padrão culto, pois que granjeia prestígio ao enunciador e confere-lhe comprometimento favorável dos leitores, do ponto de vista argumentativo. A boa execução linguística, destarte, produz credibilidade retórica, a que chamamos, em latim, *fides*. O discurso, que segue a prescrição gramatical, garante benevolência e atenção em relação a ele. Assim já poderíamos dizer que a virtude da elocução, em certa medida, é elemento que possui força argumentativa. Em grego, a *puritas* é o helenismo e em latim, a latinidade.

A *perspicuitas*, por sua vez, pode ser considerada um nível de compreensibilidade que tem como seu oposto o vício da obscuridade. Hoje poderíamos traduzir tal virtude por clareza. Assim um texto enigmático, hermético, pouco claro, arrevesado ou complicado mesmo, por mais que seja puro (correto, tenha *puritas*), produzirá a incompreensibilidade, viciosa por excelência, além de não garantir resultado argumentativo eficiente. Pode-se dizer, entretanto, que um texto difícil para uns, pode ser simples para outros e, dessa maneira, esse preceito seria absolutamente relativo. Isso é factível, entretanto, devemos lembrar que o *aptum* (adequação) é uma virtude geral do discurso, assim devemos sempre ter em mente a adequação do que escrevemos a quem escrevemos. Se falamos ou escrevemos a um grupo seleto de eruditos, nossa *perspicuitas* pode ser mais complexa, porém se o fazemos a uma plateia inexperta, haveremos de cuidar de não sermos muito "afetados" na linguagem.

O ornatus é a virtude da elocução que visa, basicamente, a dar à formulação linguística clara e correta certo "padrão" estético. Assim, ele corresponde à necessidade dos homens de que existe beleza no mundo e nas representações dos homens no mundo. É razoável, pois, pensar o ornamento da linguagem, nos

tempos de hoje como fator decisivo para que um texto possa ser, sob a ótica do linguista russo Roman Jakobson[17], considerado poético, ou melhor, capaz de exercer função poética da linguagem.

A ausência de virtude, vale dizer, caracteriza o vício, uma vez que é o seu oposto. De acordo com o sistema idealizado por Lausberg e Garavelli (2000, p. 133) propõe-se a seguinte sistematização dos erros e licenças das virtudes da elocução, ou simplesmente, os seus vícios:

	Erros		**Licenças**	
	A	B	A_1	B_1
Virtudes	Nas palavras individuais	Nos grupos de palavras	Nas palavras isoladas	Nos grupos de palavras
Puritas	Barbarismos e arcaísmos	Solecismos	Metaplasmos	Figuras gramaticais
Perspicuitas	Obscuridade total e ambiguidade de sentido	Ordem obscura e ambiguidade sintática	Obscuridade total e ambiguidade de sentido	Ordem obscura e ambiguidade sintática
Ornatus	*Oratio inornata* *Mala affetatio*		Sinônimos tropos	Figuras (de pensamento, de dicção)

Aptum

É interessante a caracterização desse conceito retórico, que em grego é conhecido como pršpon, ou mais correntemente, adequação ou decoro. O *aptum* é uma virtude da disposição (*uirtus dispositionis*) e, justamente por isso, é também considerado uma *uirtus elocutionis*. Se um discurso possui partes prefixadas de acordo com uma disposição preestabelecida, então a ausência dessa organização produz um vício de organização e de compreensão. Se a compreensibilidade (*perspicuitas* foi afetada, foi afetada uma virtude da elocução. Assim, adequar o texto às suas partes internas é, ao mesmo tempo, virtude de disposição e de elocução. Tal adequação pode e deve ocorrer entre as partes do discurso (pensamentos, grupos frásicos, frases, grupos vocabulares, palavras isoladas, sílabas e sons isolados) e a totalidade do discurso. A essa relação nesse nível dá-se o nome de *aptum* interno. Por sua vez, há um *aptum* exterior que consiste no esforço de levar a uma concordância a *utilitas causae*[18] com a *opinio*[19] do público.

[17] Roman Osipovich Jakobson (1896-1982), especialista na análise estrutural da linguagem.

[18] Utilidade da causa.

[19] Opinião.

Gêneros da elocução (*genera elocutionis*)

Na tentativa de estabelecer um sistema entre a elocução e o *aptum*, distinguiu-se grande número de gêneros de elocução (os *genera elocutionis*[20]). Sumariamente, esses sem número de gêneros foram resumidos a três, observando-se as três obras de Virgílio e aos seus pormenores característicos:

***Stilus*/estilo**	***Humilis* (humilde)**	***Mediocris* (medíocre)**	***Grauis* (grave)**
Classe social	*Pastor otiosus* – pastor ocioso	*Agricola* – lavrador	*Miles/dominans* – soldado e senhor
Nomes próprios	*Tityrus* e *Meliboeus* – Títiro e Melibeu	*Triptolemus* e *Caelius* – Triptólemo e Célio	*Hector* e *Aiax* – Heitor e Ájax
Animais	*Ouis* – ovelha	*Bos* – boi	*Equus* – cavalo
Instrumentos	*Baculus* – bordão	*Aratrum* – arado	*Gladius* – gládio
Lugar	*Pascua* – pastagem	*Ager* – campo	Vrbs – castra / cidade / acampamento
Plantas	*Fagus* – faia	*Pomus* – árvore frutífera	*Laurus* / *cedrus* – louro / cedro
Obra de Virgílio	***Bucólicas***	***Geórgicas***	***Eneida***

Retórica na Antiguidade

Muitos estudiosos (latinistas e helenistas) estabelecem relação direta entre a retórica e o sistema político-social da sociedade em que essa disciplina se dissemina. Essa asserção pode até soar como óbvia uma vez que a prática retórica é fenômeno cultural e esse só pode ocorrer contextualizado numa determinada sociedade, observadas suas características político-sociais. Ocorre, entretanto, que a prática retórica e a oratória, ao contrário de outros gêneros literários, igualmente dependentes dos sistemas político-sociais, têm espaço garantido dentro das estruturas políticas, já que são práticas literárias a serviço dessas estruturas.

Por exemplo, a vida política no fórum romano pouco ou quase nada contribuiu para a composição dos poemas do ciclo de Lésbia de Catulo, porém sem a vida política forense da República, seguramente, não teríamos as peças oratórias de um Cícero, tampouco seus tratados de retórica teriam sido compostos e consequentemente lidos. Podemos dizer, portanto, que a vida republicana romana em certa medida senão engendra tal produção literária, pelo menos, imprime

[20] Gêneros da elocução.

nela maior importância, uma vez que passa a fazer parte da prática convivial dos cidadãos. Esse fenômeno não nos parece tipicamente romano, antes a experiência grega já apontara para essa possibilidade. Não nos parece igualmente que as obras de Lísias[21] ou Demóstenes[22] ou Ésquines[23] ecoariam singularmente da mesma forma caso não estivessem inseridas na cultura da pólis.

Comprova a tese política para a grande obra retórica e oratória romana um dado socioeducacional: proliferam pelo mundo romano inúmeras escolas de retórica que se ocupavam da formação do cidadão desde a infância até a maturidade. Lá, os aristocratas, invariavelmente, recebiam a primeira educação, eram alfabetizados. Geralmente aprendiam uma segunda língua, quase sempre o grego. Formavam-se em oratória forense e para tanto aprendiam o sistema retórico. Isso sem falarmos na gramática e na Filosofia.

O paradigma grego: a *Retórica* de Aristóteles

A *Retórica* de Aristóteles ao lado da *Poética* formam o manancial crítico literário da Antiguidade Clássica. Essas duas obras, cada uma das quais observando uma modalidade discursiva – a primeira, a prosa, a segunda, a poesia –, em certa medida fornecem dados precisos sobre o processo de composição textual à época e, possibilitam, também, a compreensão de dados igualmente importantes em momentos históricos subsequentes, visto que sua influência diacronicamente observada é inegável.

É justamente a influência da sua *Retórica* na sistematização dessa modalidade no mundo romano que ora nos interessa. Dos três livros que compõem a obra aristotélica, o primeiro dedica-se:

- à distinção entre retórica, dialética e sofística;
- à definição de retórica;
- aos três meios de persuasão;
- às três espécies de retórica ou gêneros de discurso;
- aos respectivos tópicos concernentes aos três gêneros.

---

[21] Orador ateniense (440-380 a.C.).

[22] Político e orador ateniense (384-322 a.C.).

[23] Orador ateniense (390-314 a.C).

O segundo livro, cujo cerne são as provas ou meios de persuasão, opera as seguintes questões:

- o papel da emoção (p£qoj) e do caráter (Ãqoj);
- as espécies de caráter;
- a estrutura lógica do raciocínio retórico;
- os argumentos.

Já no terceiro livro, Aristóteles nos ensina acerca:

- do estilo e da composição do discurso;
- das qualidades da expressão;
- da correção gramatical;
- da adequação de cada gênero;
- das partes do discurso.

Resumidamente, podemos dizer que os livros da *Retórica* de Aristóteles estão divididos da seguinte maneira: o primeiro trata de questões gerais, o segundo, das questões argumentativas e o terceiro, da elocução (lšxij) e da disposição (t£xij).

Retórica a Herênio, Cícero e Quintiliano

Muitos são os autores e obras dignas de serem trabalhadas e observadas por nós quando estamos diante da tarefa de aprender um pouco sobre a retórica no mundo romano, entretanto talvez devêssemos nos concentrar em apenas três autores, apresentados a seguir.

Retórica a Herênio

Durante muitos anos, essa obra foi atribuída a Cícero, tanto isso é verdade que ainda hoje em muitos compêndios a encontramos associada a esse autor. Fato é que, a despeito de ainda permanecer como obra anônima, indubitavelmente é a obra retórica latina mais antiga que nos chegou. Sobre ela, nos informam Adriana Seabra e Ana Paula Celestino Faria (*In*: ANÔNIMO, 2005, p. 11-12):

A *Retórica a Herênio* possivelmente composta entre 86 e 82 a.C. é a mais remota arte retórica escrita em latim que a Antiguidade nos legou e uma das obras mais antigas de maior circulação na Idade Média. Permaneceu, durante longo tempo, desconhecida dos retores romanos e as primeiras referências textuais a ela surgem apenas no século IV, em Jerônimo, Rufino e Prisciano, acompanhadas da atribuição a Cícero. Tal atribuição, justificada pela semelhança entre o *Da Invenção* e os três primeiros livros do manual dedicado a Herênio, só começou a ser questionada no século XV. Até então, a filiação fora asseverada pela transmissão do tratado em códices compartilhados com as obras de Cícero, nos quais o *Da Invenção* recebia a alcunha de *Retórica Primeira* e a *Retórica a Herênio*, de *Retórica Segunda*.

Cícero

Autor de obra vastíssima, talvez um dos mais copiosos que nos legou a Antiguidade Latina, Marco Túlio Cícero percorreu os mais diversos gêneros literários com grande maestria e talento em todos eles. São dignas de referência, pois, suas orações forenses com as quais se notabilizou como homem público. Entretanto, não menos importantes são seus tratados filosóficos, seus diálogos e suas epístolas. Nesse momento, porém, trataremos de suas obras retóricas que curiosamente mantém relação direta com os seus discursos, uma vez que estes são a operação prática daquelas.

Assim, se Cícero ocupava no final da República lugar de destaque na atividade forense e senatorial, não era menor sua fama sob o ponto de vista crítico e teórico das letras latinas que se verifica nas seguintes obras:

- *Sobre a Invenção* – Obra de juventude, trata essencialmente, em dois livros, de duas questões: a primeira, a sua teoria do *status quaestionis* (estado da questão) e as diferentes partes do discurso. A segunda, por seu turno, ocupa-se detalhadamente da teoria da demonstração no quadro geral da invenção. A principal característica da obra é a união entre teoria e prática, pois que o autor apresenta como devem se comportar tanto os acusadores como os defensores.

- *Sobre o Orador* – Talvez seja a obra mais bem acabada de Cícero, dividida em três livros, em forma de diálogo, cujos interlocutores são Antônio e Crasso. No primeiro livro encontramos a exposição acerca da formação do orador e acerca das qualidades que deve ter. O segundo livro dedica-se à construção do discurso, tratando, portanto, da invenção, da disposição e parte da elocução. No terceiro livro, Cícero continua a tratar da elocução, traçando considerações acerca do estilo e, também, observa aspectos concernentes à *actio* (ação).

- *O Orador* – Obra datada de 46 a.C., é iniciada por uma larga exposição sobre o fato de que o orador perfeito deve ser hábil nos três estilos de discurso: o tênue, o médio e o elevado. Na primeira seção, discorre sobre a teoria da elocução e toca superficialmente nas questões concernentes à disposição, à invenção e à pronunciação. Já na segunda seção, Cícero fala a respeito da teoria do ritmo na prosa.

Além dessas três obras, convém alertarmos para outras cuja preocupação de Cícero seja a retórica, são elas: *As Partições Oratórias, Bruto, Sobre o Melhor Gênero de Oradores, Os Paradoxos dos Estoicos* e *Tópica*.

Quintiliano

Sobre Quintiliano, observemos o que nos informa a professora Zélia de Almeida Cardoso (1989, p. 154):

> A nova oratória superficial e ornamentada que domina o período claudiano e da qual temos suficientes exemplos nas Suasórias e Controvérsias de Sêneca, o Retor, vai encontrar um forte opositor em Quintiliano (Marcus Fabius Quintilianus – 30 d.C.?–95 d.C.?), advogado e proprietário de famosa escola de retórica, fundada, ao que parece, por volta do ano 70 de nossa era.
> Como retor e mestre de alunos ilustres – entre os quais alguns parentes do imperador Domiciano –, Quintiliano se notabilizou tanto por ter procurado reconduzir a oratória a suas dimensões legítimas, colocando-a a serviço da pátria e do direito, como por ter se preocupado sobremodo por questões de ordem moral.

A obra de Quintiliano mais importante é a *Institutio Oratoria* que recobre a formação retórica do homem romano desde a mais tenra idade, portanto o que se tem é algo grandioso dividido em 12 livros que tratam das seguintes questões:

Livro	Assunto
I	Educação elementar; gramática; linguagem; ortografia; leituras; composição; outros estudos necessários à retórica.
II	Relações entre o retor e o gramático; exercícios elementares de retórica; declamação; temas para declamação.
III	Origem da oratória; divisões da arte; distinção entre coisas e palavras; panegíricos e oratória deliberativa; oratória forense.
IV	Proêmio; narração; digressões; proposições preparatórias para prova; partição.
V	Provas; argumentos.
VI	Peroração; *páthos*; *éthos*.
VII	Conjectura; definição; silogismos; ambiguidade.

Livro	Assunto
VIII	Estilo; propriedade das palavras; ornamento estilístico; amplificação; tropos.
IX	Figuras de pensamento e de linguagem; estrutura artística e ritmo; pés métricos.
X	Valor da leitura e autores para serem estudados: poetas, historiadores, oradores, filósofos; imitação; escritura; correção.
XI	Necessidade de se discursar de acordo com as circunstâncias; memória.
XII	O estudo da filosofia; os diferentes tipos de estilos; analogia com outras artes.

Talvez entre todos os assuntos a que somos devedores da cultura romana e, por extensão, da literatura latina, a retórica seja aquela à qual mais devemos, não só por sua aplicação prática imensa em termos literários e artísticos no mundo antigo e no mundo moderno, mas também sob o aspecto de uma organizadíssima teoria do texto e da argumentação que pode, indubitavelmente, ser utilizada ainda hoje sem o menor constrangimento, afora a possibilidade de associação a outras teorias contemporâneas advindas das mais diversas disciplinas: a linguística, a teoria literária, a filosofia da linguagem e a lógica.

Texto complementar

A eloquência

(BICKEL, 1982)

Entre os romanos, o cultivo dateórico da eloquência ocupou um segundo plano durante muito tempo. Entre eles, tudo era dirigido rumo à oratória prática. A predisposição do povo e a constituição do Estado assinalaram o caminho à evolução. O instinto artístico que surgiu entre os romanos no auge do poderio político, apesar do retrocesso da arte de então, cristalizou-se, sem reflexão retórica, nos discursos processuais e políticos e nas orações aos defuntos e aos antepassados famosos. Somente nos finais da República e na época imperial o mundo romano também penetrou no sistema da retórica grega, em cuja racionalidade estética o intelecto discursivo colheu seus triunfos.

Mas mesmo a retórica greco-romana, sobretudo na época imperial, tendo se orientado, segundo sua natureza, num sentido intelectualizante e escolástico, possuiu grande força educativa. Consciente e claramente uma passagem foi aberta à opinião de que o sucesso do empreendimento educacional teve de assistir à disposição natural, *natura*, a aprendizagem teórica, *doctrina* e *ars*, assim como o exercício prático, *exercitatio*. Por meio da leitura das obras que eram modelo de estilo se cultivava com êxito o talento; o princípio da *imitatio*, a imitação, adquiriu inaudita significação na vida literária. O vigor da capacidade expressiva, a *uirtus dicendi*, era a finalidade do ensino e toda uma série de tais *uirtutes*, como pureza de linguagem[1], clareza[2] e conveniência da expressão[3] foi erigida num conjunto canônico. Um resultado excelente da reflexão retórica foi, no terreno da crítica literária, a distinção dos três tipos de estilo, *genera dicendi*, em grego *charakteres*: o estilo elevado, o *genus* grande, com seu oposto o *genus tumidum*; o estilo médio, *genus medium*, e o elegante, *genus tenue*, com seus contrários correspondentes. Dessa maneira a Retórica em conjunto com a Gramática proporcionava uma instrução formal do mais esmerado polimento. Mas, ao mesmo tempo, a constante ocupação na imitação conduziu, através do exercício escolar e da especialização, à crítica histórico-estética da literatura existente e assim à história literária. A retórica rivalizava com a filosofia, quando em escritos como a obra de Cícero, *Sobre o Orador*, e de Quintiliano, *As Instituições Oratórias*, configurava todo um ideal formativo com a inclusão de interesses objetivos.

---

[1] *Puritas* ou *latinitas*.

[2] *Perspicuitas*.

[3] *Aptum*.

Dica de estudo

- Leia um sermão de Padre Antônio Vieira e observe as partes da disposição criadas por ele. Vale lembrar que Vieira segue todos os elementos constitutivos da retórica antiga na constituição dos seus textos. Talvez o melhor sermão a ser lido seja o *Sermão da Sexagésima*, pois além de seguir a preceptiva retórica, propõe detalhamentos da adequação desse método antigo à oratória do século XVII.

Estudos literários

1. Fale das partes da retórica, disposição e das virtudes da elocução.

2. Discorra sobre as relações existentes entre retórica e a vida em sociedade.

A arte cidadã, política e republicana: suas origens gregas

O mundo grego, principalmente a partir do século VIII e VII a.C., assiste ao florescer de um fenômeno sem precedentes na história universal: o nascimento da *pólis* (pÒlij). Essa estrutura sociopolítica sucede aos reinados familiares que se desenvolveram desde os tempos pré-homéricos e, por que não dizer, míticos da história da Hélade. Esse período caracterizava-se fundamentalmente por uma estrutura social rígida fundada no poder familiar do *génos* (gšnoj), na ideia de casas reais e na estrutura aristocrática naquilo que esse termo tem de significado se etimologicamente pensado, afinal em grego *aristós* (¥ristoj) é o superlativo de *agathós* (¢gaqÒj), bom, portanto *aristós,* o melhor; por sua vez, o sufixo *-cracia* advém de *krátos* (kr£toj), poder, governo de forma que a sociedade organizada aristocraticamente nada mais era do que aquela em que o poder estava centralizado naqueles de melhor nascimento e de melhor origem, o aristocrata. Afora aqueles a quem a *areté*[1] (¢ret»), a excelência, se lhes impõe, como, por exemplo, a nobreza dos heróis figurados em Homero.

Valoriza-se nesse universo, pois, não as capacidades individuais, ao contrário, o valor do sangue, da casa, do *génos*, valores essencialmente coletivos, pois que independentes do individual e do personalizado. O *basiléus* (basileÚj), o rei, comanda seu grupo expandido e seus seguidores. Sua família por consanguinidade recebe seu poder por contiguidade independentemente de suas capacidades e/ou valores pessoais.

A *pólis* vem, em certa medida, eliminar tal poder centralizador e limitador daquilo que são direitos individuais. A origem das cidades-estado na Grécia Antiga está, portanto, no cerne de uma alteração social que faz o poder migrar das mãos de poucos para ser exercido por aqueles que, por seus dons naturais e, assim, individuais e não familiares, são e estão aptos a exercê-los. Afinal como Protágoras de Abdera[2] teria dito: p£ntwn mštron

[1] Palavra cognata de *aristós*.

[2] Sofista grego (480-410 a.C.), amigo de Péricles.

¥nqrwpoj (*pánton métron ánthropos* – o homem é a medida de todas as coisas). Não falamos aqui de equidade de oportunidades, porque essa sociedade ainda é excludente, entretanto outros, muitos outros, além dos nobres aristocratas, são capazes de governar a *pólis*.

Segundo Jean-Pierre Vernant[3] em *As Origens do Pensamento Grego*, a *pólis* surge com a moeda e a escrita e com elas novas formas de pensamento se desenvolvem no mundo grego. Não é de outra maneira que temos nesses séculos a produção científico-filosófica dos pré-socráticos, os fisiologistas[4] como alguns preferem, bem como poesia lírica em franca disseminação por todas as regiões do mundo helênico. É desse período também a sedimentação de uma oligarquia urbana assentada no comércio, estágio mais avançado do universo das trocas e a ampliação geográfica com a consolidação das colônias gregas por todo Mediterrâneo.

Por sua vez, a vida citadina implica questões de convivência que o período e estrutura anteriores não previam. A organização e o governo das cidades-estado devem ser discutidos por aqueles que nela vivem e sobre ela têm responsabilidade. É justamente por conta dessa nova estrutura sociopolítica que novas modalidades de comunicação são postas em prática com mais frequência e passam a ser estudadas. A erística[5], o amor à discussão, a controvérsia, a contraposição de posições assentadas na técnica persuasória movimentam a *pólis*. A sistematização da oratória[6] e a sua disciplina reguladora, a retórica e mesmo a sofística[7] acabam por ocupar espaço fundamental dentro da vida das cidades, pois que são meios para que se alcance prestígio social. A eloquência, por assim dizer, passa a ser alvo e preocupação dos cidadãos.

Albin Lesky[8], muito bem resume esse novo momento no mundo helênico (1985, p. 369):

> Também a Sofística tem seus antecedentes, que remontam a um passado muito distante. O ar anacrônico da ética aristocrática num período que com o comércio e as finanças tornou-se voga novas formas econômicas; a notável ampliação dos horizontes devido às colonizações;

---

[3] Jean-Pierre Vernant, antropólogo e historiador francês (1914-2007), especialista em Grécia Antiga, foi professor honorário do Collège de France, membro do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique – Centro Nacional de Pesquisa Científica) e foi diretor de estudos na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, Escola para Estudos Avançados em Ciências Sociais).

[4] Estudiosos da *phýsis* (fÚsij), da natureza.

[5] Erística (2004): na Antiguidade Grega, arte ou técnica da disputa argumentativa no debate filosófico, desenvolvida, sobretudo, pelos sofistas, e baseada em habilidade verbal e acuidade de raciocínio.

[6] Apesar de o dicionário Houaiss (2004) afirmar: "conjunto de regras que constituem a arte do bem dizer, a arte da eloquência; retórica" e, assim, podendo nós inferirmos certa sinonímia entre oratória, retórica e eloquência, faremos aqui uma distinção entre a arte do discursar e os discursos em si: *oratória*; eloquência e a técnica ou doutrina de elaboração do discurso, arte reguladora da produção discursiva, da oração e do discurso: *retórica*.

[7] Sofística (2004): na Grécia dos séculos V a.C. e IV a.C., fenômeno cultural de implicações filosóficas, e esp. retóricas, caracterizado pelos ensinamentos e doutrinas dos diversos mestres da eloquência denominados sofistas (Protágoras de Abdera, Górgias de Leontinos etc.), que, além de ministrarem aulas de oratória e cultura geral para os cidadãos gregos, interferiram em acirrados debates filosóficos, religiosos e políticos da época.

[8] Helenista austríaco (1896-1981).

> o despertar do indivíduo que começou a expressar-se na lírica; a acerba crítica que alguns faziam do mito tradicional e sua imagem da divindade; a ruptura da unidade do pensamento e conhecimento humano por filósofos como Heráclito[9] ou Parmênides[10], tudo isso, preparou o terreno para a sofística. Aqui também se pode propor a pergunta programática, própria à história do espírito: até que ponto o movimento modificou som seus novos impulsos a vida espiritual de seu tempo e levou a seu total desenvolvimento as forças latentes.

Entretanto, o fato de essa nova atividade passar a ser sistematizada, regulada e organizada, não significa que os gregos arcaicos, homéricos e pré-homéricos não façam discursos; isso seria facilmente desmentido pela simples leitura da *Ilíada* e da *Odisseia*, obras em que abundam discursos e a própria eloquência tem seu lugar de destaque. Não é de outra maneira que Ulisses ou Odisseu é conhecido por seu domínio das palavras, portanto por seu *lógos* (lÒgoj), além de sua astúcia e ardil. Ou ainda, o preclaro ancião Nestor, símbolo de serenidade, quando diante de uma assembleia de gregos, tenta demover os ânimos exaltados de Aquiles e de Agamêmnon (HOMERO, 2007, p. 36-37):

245 Assim falou o Pelida[11], atirando para o chão o cetro cravejado
de adereços dourados, sentando-se ele próprio em seguida.
Quanto ao Atrida[12], continuava encolerizado. Então entre eles
se levantou Nestor das doces palavras, o límpido orador de Pilos[13];
da sua língua fluía um discurso mais doce que o mel.
250 Vira morrer já duas gerações de homens mortais,
dos que com ele nasceram e foram alimentados
na sacra Pilos; e agora reinava sobre a terceira.
Bem intencionado, assim se dirigiu à assembleia:
"Ah, como é grande a desgraça que à Acaia[14] sobreveio!
255 Na verdade se regozijariam Príamo[15] e os filhos de Príamo,
e todos os outros Troianos se alegrariam no coração,

[9] Heráclito de Éfeso, filósofo pré-socrático (540-470 a.C.).

[10] Parmênides de Eleia, filósofo pré-socrático (530-460 a.C.), fundador da escola eleática.

[11] Filho de Peleu, Aquiles.

[12] Filho de Atreu, Agamêmnon.

[13] Cidade situada ao sudoeste do Peloponeso.

[14] Grécia.

[15] Príamo é o rei de Troia. Filhos de Príamo, entre tantos, Alexandre (ou Páris) e Heitor (ou Héctor).

se soubessem de todo este conflito entre vós ambos,
vós que entre os Dânaos[16] sois excelsos no conselho e na luta.
Ouvi-me! Sois ambos mais novos do que eu.
260 Pois já eu com homens mais valentes que vós
me dei – e nunca esses me desconsideraram.
De resto nunca homens assim eu alguma vez verei:
homens como Pirítoo[17] e Driante, pastor do povo;
Ceneu e Exádio e o divino Polifemo;
265 Teseu e Egeu, semelhante aos imortais.
Os mais fortes foram eles dos homens da terra;
os mais fortes foram eles, e com os mais fortes combateram:
até com centauros das montanhas, que de todo destruíram.
Com estes homens me dei, quando vim de Pilos,
270 De uma terra longínqua. Foram eles que me chamaram.
E combati por minha conta e risco. Com eles não conseguiria
Lutar nenhum dos mortais que hoje habitam a terra.
Mas eles ouviam os meus conselhos e obedeciam às minhas palavras.
Obedecei também vós, pois o melhor é obedecer.
275 Que não procures tu, nobre embora sejas, tirar-lhe a donzela,
Mas deixa-a estar: foi a ele primeiro que os Aqueus[18] deram o prêmio.
Quanto a ti, ó Pelida, não procures à força conflitos com o rei,
Pois não é honra qualquer a de um rei detentor de cetro,
A quem Zeus concedeu a glória.

---

[16] Gregos.

[17] Daqui ao verso 265, Homero enumera figuras míticas reconhecidas por sua bravura na luta.

[18] Gregos.

280 Embora sejas tu o mais forte, pois é uma deusa que tens por mãe,

Ele é mais poderoso, uma vez que reina sobre muitos mais.

Atrida, refreia agora a tua ira; eu próprio te suplico

Que abandones a cólera contra Aquiles, que para todos

Os Aqueus é um forte baluarte na guerra destruidora.

O trecho acima nos dá informações importantes para que tenhamos em mente certos dados empíricos da construção do discurso oratório em sua possibilidade mais antiga no mundo ocidental, pois se trata de um trecho da *Ilíada* de Homero. O primeiro elemento a ser evidenciado, na verdade, está fora do discurso porque ainda é observado na fala do narrador que compreende os versos 245 a 250. Nessa passagem inicial, os dois contendores gregos, Aquiles e Agamêmnon, são apresentados encolerizados: o primeiro atira o cetro ao chão, o segundo diz permanecer nesse estado. Em seguida, é apresentado um interventor, Nestor, que tentará mediar a rusga entre os dois.

Intervém, nessa mediação de Nestor, algo externo ao seu discurso que nasce de seu *éthos* (Ãqoj), ou seja, de suas características distintivas. O *éthos* de Nestor fornece previamente ao discurso, que irá ser proferido, credibilidade, afinal, o personagem é o "das doces palavras[19]", ou ainda, "o límpido orador de Pilos[20]" e "da sua língua fluía um discurso mais doce que o mel". Essas três indicações pré-discursivas substantivas predispõem o leitor a acatar a linha argumentativa do discurso que será proferido. Ainda, nesse introito, são atribuídas a Nestor a sabedoria da idade e a benevolência. Vale observar também que o narrador, ao propor o pragmatismo desse discurso, isto é, a assembleia, define um gênero oratório específico (o deliberativo[21]) que trata sempre de assuntos futuros e cujo cerne sempre é aconselhar ou desaconselhar.

A partir daí, Nestor começa seu discurso, cuja linha persuasiva é a da conciliação, porquanto se ela não houver, os únicos vitoriosos pelas desavenças entre gregos são os troianos. Contudo, há um grande obstáculo para Nestor: ele tem de convencer um ser divino, Aquiles, e o chefe supremo de todos os gregos, Agamêmnon. É justamente essa a questão mais complexa da persuasão: como atingirmos aqueles que estão acima de nós? E o que nos mostra a *Ilíada* nesse caso é que nem o experiente e habilidoso Nestor foi capaz de apaziguar a desa-

---

19 Epíteto.

20 Aposto.

21 Cf. Aristóteles, 1998, p. 58.

vença entre Aquiles e Agamêmnon. Comprova-se que o discurso tem seu poder, porém ele é limitado. Entretanto isso tinha seu valor no universo heroico e não no universo da *pólis* grega ou da República romana.

Como sabemos, o mundo romano com o fim da Realeza no século VI a.C., mais precisamente em 509 a.C., faz nascer uma nova forma de regime político congênere à *pólis* grega: a República. Esta inaugura um tipo próximo de estrutura social ao encontrado nas cidades gregas, dessa forma necessidades semelhantes de comunicação e de uso da linguagem em público advêm.

Muito já se disse acerca da aproximação entre Roma e Grécia sob os aspectos da cultura em *lato senso* e da literatura em sentido mais estrito. O fato de termos o desenvolvimento da eloquência ou da oratória, da sofística ou da retórica nesses dois mundos aos quais em conjunto deu-se o nome de Antiguidade Clássica, parece-nos sintomático de sociedades em que a valorização das discussões públicas faz parte da própria natureza dos cidadãos. Portanto, a *pólis* grega e o mundo republicano romano apontam, grosso modo, para uma origem similar do gênero oratório.

Por outro lado, há que se pensar também como esse gênero letrado se distingue de todos os outros na Antiguidade por sua natureza essencialmente prática. Nesse sentido é de bom alvitre que pensemos nas palavras de Ernst Bickel (1982, p. 390):

> Na literatura jurídica e religiosa, na historiografia, na filosofia, na literatura das disciplinas científicas e na poesia em suas diversas modalidades, tratamos de determinadas zonas culturais que estabelecem unidade ou tratamos de gêneros que estão em conexão com a forma. Pelo contrário, a oratória afeta no discurso ante aos tribunais o jurídico, no discurso político a política, no discurso exortatório e na predicação a moral e a religião, na oração fúnebre e no panegírico a biografia e a história. Essa extensão no conteúdo da literatura oratória se corresponde com a multiplicidade das formas literárias que nela se apresentam. A técnica oratória da Antiguidade soube conquistar vastos círculos da vida literária. Na época imperial foi possível reclamar para a retórica, que certamente é algo diferente da eloquência, a esfera inteira da poesia e incluiu a totalidade da criação literária.

Curiosamente a oratória é alvo sistemático da própria arte literária, além do seu caráter em si, isto é, além de ela mesma ser gênero literário, também é costumeiramente representada ou figurada por outros gêneros literários. Na épica e na historiografia amiúde, tem-se a representação daquilo que foi um discurso realizado por certa personagem. Assim ocorre na *Ilíada*, na *Odisseia*, na *Eneida*, bem como na *História da Guerra do Peloponeso* de Tucídides[22] que perpetuou os discursos de Péricles[23] ou na *Conjuração de Catilina* de Salústio[24], os de Júlio César[25] ou os de Catão[26].

[22] Historiador ateniense (460-400 a.C.).

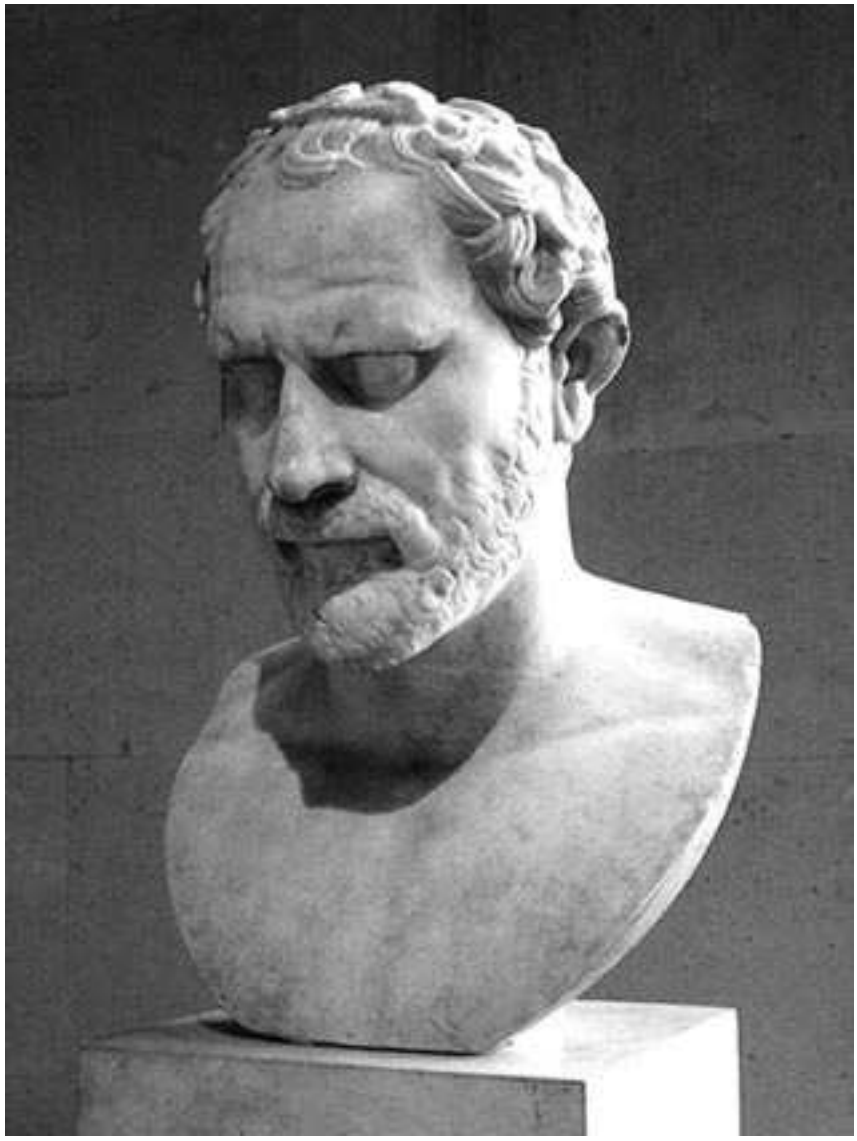
[23] Político grego (c. 495-429 a.C.).

[24] Caio Salústio Crispo, historiador romano (86-34 a.C.).

[25] Caio Júlio César, político e historiador romano (100-44 a.C.)

[26] Marco Pórcio Catão Uticense (? –46 a.C.), político contemporâneo a Júlio César e seu opositor, conhecido também como Catão de Útica ou Marco Pórcio Catão, o Jovem, ou o Moço (para se distinguir do seu bisavô, Marco Pórcio Catão, o Velho, 234-149 a.C.), cometeu suicídio após a derrota dos *optimates* (Aristocratas), sob seu comando e de Cipião, na batalha de Tapso em 46 a.C., a penúltima batalha da Guerra Civil.

Demóstenes, Lísias e Isócrates



Domínio público.

Demóstenes. Paris, Museu do Louvre. Escultura em Mármore.

Cícero, em uma de suas obras retóricas, *De Optimo Genere Oratorum* (*Sobre a Melhor Espécie de Oradores*) trata de uma questão basilar não só para oratória, mas também para quaisquer produções letradas que pressupunham a imitação de modelos e a emulação como fatores essenciais à sua consecução. Nesse sentido, a obra trata de apontar ao leitor quais oradores deveriam ser seguidos

como modelo por serem reconhecidamente tidos como perfeitos. Vejamos o que Cícero (2000, p. 343) propõe logo no início de seu breve tratado:

> 1.1. Dizem existir gêneros tanto de oradores como de poetas; não é assim, pois num caso se trata de unicidade, noutro se tem multiplicidade. Do poema trágico, do cômico, do épico, do lírico e até do ditirâmbico, como foi praticado pelos gregos, realmente existe, de cada um, o gênero próprio, diverso dos demais; assim, tanto o cômico é vicioso na tragédia como o trágico é torpe na comédia, e nos outros gêneros existe, para cada um, determinado tom próprio e um acento noto para conhecedores. 2. Mas, se alguém enumera vários gêneros de oradores, uma vez que considere uns como grandiosos ou graves ou copiosos, outros como tênues ou sutis ou breves, outros como interpostos àqueles e, por assim dizer, médios, diz algo a respeito dos homens, pouco a respeito da coisa; de fato, na coisa se procura o que seja o melhor, no homem se diz aquilo que é. E então é lícito dizer que Ênio[27] seja o sumo poeta épico, se a alguém assim parece, e que Pacúvio[28] seja o trágico e que Cecílio[29] talvez seja o cômico. 3. O orador não divido por gênero; efetivamente procuro o perfeito. Ora, o gênero do perfeito é uno; os que se afastam dele não diferem em gênero, como Terêncio[30] difere de Ácio[31,] mas no mesmo gênero não são pares. Com efeito, o melhor é o orador que, discursando, instrui, assim como deleita e também comove os ânimos dos ouvintes. Instruir é devido, deleitar é dádiva, comover é necessário. 4. Quanto a essas funções, deve-se admitir que um seja melhor do que o outro; na verdade, porém, isso se deve não a gênero, mas a grau. O melhor é seguramente um único, e o mais próximo é o que mais se lhe assemelha. Daí é evidente ser o pior o que seja o mais dessemelhante do melhor.

Dessa forma, certos modelos gregos, foram seguidos pelos romanos a fim de se produzir uma eloquência romana próxima da perfeição. No mesmo texto, Cícero propõe: "Não é orador quem não se queira semelhante a Demóstenes[32]", ou "imitemos, se tivermos podido, Lísias[33] e, de preferência, a tenuidade desse", ou "até o próprio Isócrates[34], que o divino Platão, de quem é quase contemporâneo, fez ser, em *Fedro,* admiravelmente elogiado por Sócrates". Tais assertivas indicam que esses três oradores gregos na Roma republicana são tidos como modelares pelo maior expoente da eloquência à época: Cícero.

Gêneros do discurso segundo a retórica antiga

O mais antigo tratado de Retórica que nos chegou do mundo romano e que nos é íntegro é a *Retórica a Herênio*. Nesse tratado, que em certa medida respeita certos pressupostos aristotélicos no que diz respeito à eloquência, logo no início do primeiro livro (são quatro) reafirma a existência de apenas três tipos de dis-

---

27 Quinto Ênio (239-169 a.C.), poeta romano, hábil em diversos gêneros, mas mais noto por sua obra *Anais* (*Annales*).

28 Marco Pacúvio (c. 220-132 a.C.), sobrinho de Ênio que se dedicou à composição de tragédias.

29 Estácio Cecílio (c. 168- ?), contemporâneo de Ênio e predecessor de Terêncio.

30 Terêncio (190-159 a.C.), poeta cômico.

31 Lúcio Ácio, poeta trágico romano (170 a.C.- ?)

32 Demóstenes de Atenas (384-322 a.C.), orador e político grego.

33 Lísias de Atenas (440-380 a.C.), orador grego.

34 Isócrates de Atenas (436-338 a.C.), orador e retórico grego.

curso oratório que abarcam todas as possibilidades discursivas pragmaticamente pensadas. Diz a *Retórica a Herênio* (2005, p. 55):

> Três são os gêneros das causas de que o orador deve incumbir-se: o demonstrativo, o deliberativo e o judiciário. O demonstrativo destina-se ao elogio ou vitupério de determinada pessoa. O deliberativo efetiva-se na discussão, que inclui aconselhar e desaconselhar. O judiciário contempla a controvérsia legal e comporta acusação pública ou reclamação em juízo com defesa.

O gênero da causa, a que se refere o autor do tratado, implica, necessária e obrigatoriamente, um gênero de discurso, porquanto ninguém pode dizer que as formulações argumentativas, a dicção, ou a elocução de uma peça oratória que trata de um assassinato e, portanto, o tem como causa ou razão de existência, pode ser a mesma de uma outra que trate da louvação a um morto insigne, ou ainda, a mesma de uma outra que vise ao convencimento de uma assembleia acerca da necessidade ou não de uma guerra.

Assim, é fato que existem, entre as espécies de causa e de discursos, elementos constitutivos prefixados que estão presentes de forma imutável em cada um dos gêneros de discurso correspondentes às causas acima elencadas. São eles o tempo, o público e a finalidade. É justamente a partir dessas categorias prefixadas que o orador constrói seu discurso decorosamente, isto é, de maneira adequada ao seu gênero e aos seus consequentes limites.

Discurso/causa	Tempo	Público	Finalidade
Demonstrativo ou Epidítico	Presente	Inumerável	Elogiar
			Vituperar
Judiciário ou Judicial	Passado	Juiz (único)	Acusar
			Defender
Deliberativo	Futuro	Assembleia (múltiplo)	Aconselhar
			Desaconselhar

Vejamos como cada um desses gêneros se comporta sob o ponto de vista desses limites prefixados.

Gênero demonstrativo: elogiar e vituperar

Se o escopo de nosso discurso é o elogio, é mais do que garantido que o manancial argumentativo com o qual trabalhamos está fundado numa certa ética que nada mais pode ser do que o conjunto de comportamentos aceitáveis, louváveis e acatados por uma coletividade. Nesse sentido, a base do discurso

epidítico ou demonstrativo na chave do louvor é o conjunto de virtudes aceito pela sociedade na qual está inserido o objeto do discurso.

Entretanto, da mesma forma que o discurso demonstrativo opera o louvor, ele também poderá formalizar o vitupério e, nesse sentido, passa a ser manancial argumentativo o viés negativo das virtudes daquela sociedade. Diz Aristóteles (1998, p. 75):

> [...] falemos da virtude e do vício, do belo e do vergonhoso; pois estes são os objetivos de quem elogia ou censura. Com efeito, sucederá que, ao mesmo tempo que falarmos destas questões, estaremos também a mostrar aqueles meios pelos quais nós deveremos ser considerados como pessoas de um certo caráter.[...] os elementos da virtude são a justiça, a coragem, a temperança, a magnificência, a magnanimidade, a liberalidade, a mansidão, a prudência, e a sabedoria. As maiores virtudes são necessariamente as que são mais úteis aos outros, posto que a virtude é a faculdade de fazer o bem. Por esta razão se honram, sobretudo, os justos e os corajosos; pois a virtude destes é útil aos demais na guerra, e a daqueles é útil também na paz. Segue-se a liberalidade; pois os liberais são generosos e não disputam sobre as riquezas, que é o que mais cobiçam os outros. [...]

Tendo observado a finalidade do discurso demonstrativo, é mister entendermos seu tempo e seu público. Quando dissemos que o tempo do epidítico é presente significa, pois, que os vícios e as virtudes enunciados pelo orador dizem respeito ao objeto do louvor ou do vitupério naquele momento, o momento da enunciação do discurso, porquanto o que há nesse caso é a simultaneidade entre o ato da fala e a aferição dos vícios e virtudes do objeto do discurso, ou simplesmente, de sua causa.

Por sua vez, ao tecermos elogios ou ao formularmos vitupérios é evidente que tanto uma situação como outra, granjeie ou pleiteie o maior número de adeptos à causa. O convencimento de que alguém tem bom ou mau caráter forçosamente impinge ao discurso grande repercussão. Um bom exemplo do uso do demonstrativo na literatura pode ser observado no retrato conjunto de César e Catão construído por Salústio em *A Conjuração de Catilina* (1990, p. 130). Assim, corroboramos a tese de que o gênero oratório vaza por outros gêneros como, por exemplo, a historiografia:

> 53. [...] em nossa época houve dois homens de extraordinário valor, de temperamentos diferentes: M. Catão e C. César. Como os acontecimentos os colocaram no nosso caminho, não os quis deixar passar em silêncio e vou revelar o caráter e as atitudes deles, com o maior talento que me for possível.
> 54. Eram, então, quase iguais no nascimento, idade e eloquência; a grandeza da alma igual, igual a glória, mas cada um à sua maneira. César se distinguia pelos favores e generosidade, Catão pela vida inatacável. Aquele se tornou ilustre pela doçura e clemência, a este a severidade lhe conferia respeito. César granjeou a glória, dando, amparando, perdoando, Catão, sem nada prodigalizar. Um era o refúgio dos infelizes, o outro a desgraça dos maus. De César se louvava a afabilidade, de Catão, a firmeza. Enfim César tinha como norma trabalhar, vigiar, negligenciar seus interesses, atento aos negócios dos amigos, nada negar que merecesse ser dado; para si

> ambicionava um grande império, um exército, uma guerra nada comum onde pudesse brilhar seu valor. Catão tinha o amor da modéstia, do dever, mas acima de tudo da severidade. Não pretendia concorrer em riqueza com o rico, com o modesto em reserva, com o inocente em honestidade. Preferia ser bom a parecer bom; por isso, quanto menos procurava a glória, tanto mais ela o perseguia.

A despeito do texto acima não ser uma peça de oratória, destacam-se dela elementos tipicamente epidíticos sob o matiz do louvor, do elogio. Se dentro de um texto como esse, tivéssemos, por exemplo, a indicação de uma interlocução clara em forma de um vocativo, por assim dizer, teríamos, sim, uma peça oratória demonstrativa de louvor perfeitamente construída.

Gênero judicial: acusar e defender

O discurso judicial é indubitavelmente aquele que mais produziu efeitos e desdobramentos sob o ponto de vista da eloquência, modernamente, haja vista a atividade forense ainda hoje tão amplamente exercida. Isso também está refletido pelos importantes estudos como os produzidos por Oliver Reboul e por Chaïm Perelman cujo alvo foi o de certo pragmatismo discursivo e argumentativo.

Seguindo a tripartição dos discursos, a saber, tempo, público e finalidade, observemos mais esse gênero de causa. Partindo da premissa aristotélica de que o discurso judicial é ponto de partida para o exercício da justiça, devemos entendê-lo como talvez o mais nobre de todos, uma vez que implica diretamente na satisfação de certos objetivos que se relacionam, muitas vezes, diretamente com a própria sobrevivência.

Por sua vez, para a elaboração do discurso judicial, ensina Aristóteles (1998, p. 80) que "importa considerar três coisas: primeiro, a natureza e o número das razões pelas quais se comete injustiça; segundo, a disposição dos que a cometem; terceiro, o caráter e a disposição dos que a sofrem". A seguir não há como não se considerar que se vamos aos tribunais, isso ocorre ou pelo fato de sermos ultrajados em nosso direito e, portanto, polo ativo da reclamação, ou por termos afetado alguém em seus direitos e, assim, polo passivo da reclamação junto aos tribunais.

Essa atividade essencialmente civil, pois que é a forma encontrada pelos cidadãos para que seus direitos sejam respeitados, encontrou em Cícero, durante a República romana, seu momento de maior brilho. Um exemplo corriqueiro de como a cidadania reage contra a usurpação do poder de Roma pode ser observado num discurso que se tornou paradigmático, *As Catilinárias*, um conjunto

de quatro discursos proferidos por Cícero no Senado romano contra o nobre falido Lúcio Catilina que tentava usurpar o poder em Roma. Vejamos um pequeno trecho da 1.ª Catilinária (CÍCERO, 1964, p. 14-17):

> Até quando, enfim, ó Catilina, abusarás da nossa paciência? Por quanto tempo ainda esse teu rancor nos enganará? Até que ponto a tua audácia desenfreada se gabará de nós? Porventura nem a guarda-noturna do Palatino, nem as sentinelas da cidade, nem o temor do povo, nem o concurso de todos os bons cidadãos, nem este lugar fortificadíssimo de o Senado se reunir, nem o aspecto e o semblante destes te moveram? Não percebes que os teus planos estão patentes? Não vês que a tua conjuração já é tida como presa pelo conhecimento de todos estes? Julgas que algum de nós ignora que fizeste na última noite, que fizeste na noite anterior, onde estiveste, a quem convocaste, que deliberação tomaste?
>
> Ó tempos! Ó costumes! O Senado sabe estas coisas, o cônsul vê-as: contudo, este homem vive. Vive? E, além disso, ainda, vem ao Senado; torna-se participante da deliberação pública; aponta e designa com os olhos a cada um de nós para a morte. Nós, porém, homens corajosos, julgamos fazer bastante pela República se evitarmos o furor e as armas desse. Há muito era necessário, ó Catilina, que tu fosses conduzido à morte por ordem do cônsul; convinha que a calamidade que tu maquinas contra nós todos desde muito tempo, fosse atirada contra ti.
>
> Pois, na verdade, P. Cipião, varão conceituadíssimo, pontífice máximo, matou, como particular, a Tibério Graco, que ameaçava fracamente a constituição da República, nós, porém, cônsules, suportaremos Catilina, que deseja devastar o orbe da terra com matança e incêndios? E ainda omito aqueles fatos por demais antigos, como, por exemplo, quando Caio Servílio Aala matou com a própria mão a Espúrio Mélio que se dedicava a novos planos. Houve, houve, outrora, nesta República, essa virtude, que homens fortes reprimissem o cidadão pernicioso com suplícios mais severos do que ao inimigo mais cruel. Temos contra ti, ó Catilina, um decreto do Senado veemente e grave: não falta à República a sabedoria nem a autoridade desta corporação; nós, nós, os cônsules, digo-o abertamente, é que faltamos.

Como facilmente se observa no trecho do discurso acima, o enunciador (no caso, Cícero) dirige-se falsamente a Catilina já que o mesmo não está presente na seção do Senado Romano. A dissimulação criada pelo enunciador confere ao discurso grau forte de credibilidade, que evidentemente está a serviço da condenação desse nobre romano insurreto. A peça visa à condenação das ações de Catilina, sugerindo a pena de morte (fato de discórdia que coloca, de um lado, Júlio César e seus correligionários *populares* e, de outro lado, Cícero, Catão, Pompeu e os demais *optimates*): "Há muito era necessário, ó Catilina, que tu fosses conduzido à morte por ordem do cônsul". Essa sugestão é na verdade a indicação de que estamos diante de uma peça judicial, pouco importando, nesse caso, que o foro não fosse um tribunal, mas o Senado Romano.

Gênero deliberativo: aconselhar e desaconselhar

Comecemos a tratar do gênero deliberativo partindo de sua conceituação aristotélica (ARISTÓTELES, 1998, p. 58):

> Importa primeiramente compreender que coisas, boas ou más, aconselha o orador deliberativo, pois não se ocupa de todas as coisas, mas apenas das que podem vir a acontecer ou não. Sobre tudo o que necessariamente existe ou existirá, ou sobre tudo o que é impossível que exista ou venha a existir, sobre isso não há deliberação. Nem mesmo há deliberação para tudo o que é possível; pois, dentre os bens que podem acontecer ou não, uns há por natureza e outros por acaso em que a deliberação de nada aproveitaria. Mas os assuntos passíveis de deliberação são claros; são os que naturalmente se relacionam conosco e cuja produção está em nossas mãos. Pois desenvolvemos a nossa observação até descobrirmos se nos é possível ou impossível fazer isso.

Vale dizer que devemos observar esse gênero discursivo sob os mesmos aspectos que já observamos o demonstrativo e o judicial: o tempo, o público e a finalidade. Sob o ponto de vista do tempo, a matéria deliberativa não pode ser nem passada, tampouco presente, visto que só se delibera acerca daquilo que ainda não ocorreu, portanto a matéria da deliberação é sempre futura. Quanto ao seu público, é inerente à deliberação a existência do coletivo, uma vez que não existe uma assembleia de uma só pessoa. Já no que diz respeito ao fim do discurso deliberativo, é o conselho ou sua negação. Quando nós nos pronunciamos numa assembleia, nossa intenção é a persuasão desse universo coletivo de que nossa própria tese é aquela que deve ser comungada por todos.

Um bom exemplo de oratória deliberativa é o discurso proferido por Catilina aos seus correligionários, pois nele ecoam não só o tempo futuro, sua audiência é coletiva e sua finalidade um aconselhamento. Vejamos como Salústio (1990, p. 106-108) o reconstrói:

> Se eu já não conhecesse bem vossa coragem e fidelidade, em vão ter-se-iam oferecido condições favoráveis; em vão teríamos grandes esperanças e o poder nas mãos, e eu não deixaria o certo na busca do incerto, apoiado na covardia e na incapacidade. Mas, como em muitas e graves circunstâncias tive provas de vossa coragem e lealdade a mim, foi por isso que meu espírito ousou empreender a maior e mais bela façanha, igualmente porque compreendi que são iguais para vós as coisas que para mim são boas e más: pois ter os mesmos anseios e os mesmos ódios, nisto, em suma, está a amizade inabalável. Meus projetos, vós todos já antes os ouvistes separadamente. Mas a cada dia cresce minha revolta quando examino qual será nossa condição de vida, se nós mesmos não conquistarmos nossa liberdade. Depois que o centro das decisões da República passou para as mãos de uma oligarquia, sempre a eles, reis e tetrarcas pagam os tributos, a eles os povos e as nações pagam os impostos; todos os demais, os denodados, os bons, nobres e plebeus, temos sido a gentalha sem influência, sem poder, sujeitos àqueles que nos temeriam se a República estivesse em sua plena forma. É porque toda a influência, poder, honra e riqueza estão em suas mãos ou onde querem eles; para nós deixaram os fracassos eleitorais, os riscos, os processos, a miséria.
> Até quando enfim suportareis isso tudo, gente brava? Não é melhor morrer com coragem do que perder na humilhação uma vida miserável e desumana onde se é joguete da arrogância dos outros? Ora, eu vos asseguro diante dos deuses e dos homens: a vitória está em nossas mãos. Temos o vigor da idade, o valor da coragem; a eles, ao contrário, os anos e as riquezas fizeram todos velhos. É preciso apenas dar o primeiro passo; o resto caminhará por si. Que homem, pois, que realmente se preze, irá suportar que a eles sobrem riquezas que esbanjam construindo dentro do mar e aplainando montanhas; a nós faltem recursos mesmo para as coisas indispensáveis? Eles fazem casas e mais casas, umas ao lado das outras, a nós não nos é dado ter um lar em parte alguma. Embora comprem quadros, estátuas, vasos trabalhados, destruam casas novas, construam novas, enfim gastem de todas as formas o dinheiro e o dilapidem, não

conseguem, porém, apesar desse capricho desmesurado, desbaratar as próprias riquezas. Mas nós, temos a penúria em casa, a dívida fora dela, uma realidade penosa, um futuro muito mais duro ainda; em uma palavra, o que nos resta senão um mísero sopro vital?
Por que então não vos despertais? Ei-la, eis a liberdade com que sonhastes; além do mais, as riquezas, a honra, a glória estão postas à vossa vista. A fortuna aos vencedores oferece esses prêmios todos. As atuais condições, as circunstâncias, os perigos, os magníficos espólios de guerra vos convencem muito mais do que minhas palavras. Como comandante ou soldado, estou à vossa disposição. Convosco levarei esses planos todos quando chegar ao consulado, a não ser talvez que eu esteja enganado e vós estejais dispostos mais a servir do que a mandar.

A impressionante construção da exortação de Catilina aos seus correligionários segue essencialmente os ditames teóricos dos discursos das assembleias. A tese é a do convencimento para levar-se adiante a conjuração. Os motivos são políticos e econômicos. A possibilidade de vitória é dada como certa, não só pela força individual daqueles que estão ao lado de Catilina, como também pela fraqueza óbvia da velhice dos opositores.

O discurso de Catilina construído por Salústio em sua monografia histórica dialoga perfeitamente com os discursos pronunciados e escritos por Cícero dos quais já apreciamos um pequeno exemplo.

Cícero nos tribunais, no Senado e nas assembleias

Domínio público.

Entre os mais diversos oradores a que Roma assistiu, não há nome maior do que Cícero. Não só a abundância de textos produzidos, como também a inequívoca habilidade e indiscutível talento fazem-no exemplo maior da Oratória seja

ela forense e, portanto, judicial; seja ela política e, consequentemente, deliberativa; seja ela panegírica, logo demonstrativa.

Avolumam-se suas orações as quais podemos dividir de acordo com os gêneros do discurso e, assim, de acordo também com sua finalidade. Possuímos de Cícero 56 discursos/orações (fundamentalmente judiciários ou políticos). A seguir, mencionamos os principais e, entre parênteses, a data possível em que foram proferidos.

Judiciários:

- *Pro Sextio Roscio Amerino – Em Favor de Róscio Amerino* (80);
- *In Verrem* – Contra Verres, as *Verrinas,* divididas em duas *"actiones"*:
  - a primeira de dois discursos;
  - a segunda de cinco (71);
- *Pro Murena – Em Favor de Murena* (63);
- *Pro Archias – Em Favor do Poeta Árquias* (62);
- *Pro Caelio – Em Favor de Célio* (56);
- *Pro Milone – Em Favor de Milão* (52);

Políticos:

- *In Catilinam – As Catilinárias* (63);
- *Philippicae orationes – As Filípicas* (45).

Textos complementares

Oração de M. T. Cícero Filípica II contra M. Antônio

(CÍCERO, 1970)

Não sei, Padres Conscritos[1], com que sorte minha sucede que há vinte anos a esta parte ninguém foi inimigo da República, que ao mesmo tempo não declarasse guerra contra mim! Nem é necessário nomear eu alguém em

[1] (Nota nossa) Senadores.

particular, assaz o tendes vós na vossa lembrança; maior castigo tiveram eles do que eu lhes poderia desejar. Admiro-me, Antônio, que não temas o fim daqueles, cujas ações imitas. Por certo que menos admirava eu isto nos outros, pois de nenhum fui inimigo por paixão particular; a todos me opus por amor da República. Mas tu, a quem não ofendi nem com uma palavra, por muito tua vontade me provocaste com injúrias, para pareceres mais atrevido que Catilina, e mais furioso que P. Clódio[2], entendendo que em te desavires comigo, ganharias reputação para com cidadãos perversos. Que entenderei, pois? Que estou desprezado? Não vejo na minha vida, crédito e ações, nem neste meu medíocre talento coisa que Antônio[3] possa desprezar. Acaso entenderia lhe era fácil desacreditar-me no Senado? Em uma Ordem que de muitos ilustres cidadãos atestou terem governado com acerto a República, e só de mim o tê-la conservado? Quereria fazer contra mim ostentação de eloquência? Favor por certo é este; porque, que matéria mais vasta e fecunda do que falar em minha defesa contra Antônio? O verdadeiro motivo foi entender que não poderia mostrar a seus semelhantes que era inimigo da pátria, senão declarando-se meu inimigo. Antes que lhe responda ao demais, direi um pouco sobre a matéria da amizade de que me acusa que eu violara, crime que tenho por gravíssimo.

2. Queixou-se que eu, não sei quando, advogara contra ele uma causa. Podia eu deixar de defender a um parente e amigo contra um estranho? Não havia opor-me a uma reputação ganhada não com a nobreza da virtude, mas com atrativos da mocidade? Não me havia enviar contra a injustiça, patrocinada do mais iníquo opoente, e não da autoridade do pretor? Mas eu creio que fizeste menção disto, por conciliares a proteção da ínfima Ordem; pois não há quem não saiba seres tu genro de um homem forro, e teus filhos netos de Q. Tádio, também forro. Porém, tinhas-te posto debaixo da minha disciplina (segundo dizias), e me visitavas com frequência. Por certo que se assim o houvesses feito, mais aproveitada estaria a tua reputação e honestidade; mas nem o fizeste assim, nem, ainda que o desejasses, C. Curião to deixaria fazer. Disseste que me concederas o pedir a dignidade de agoureiro. Há tal atrevimento! Há maior desaforo! No tempo em que todo o Colégio me requeria, e que Pompeu[4] e Hortênsio me nomearam (pois não podia ser nomeado por

---

[2] (Nota nossa) Público Clódio Pulcro (c. 92-52 a.C.), inimigo de Cícero.

[3] Marco Antônio (83-30 a.C.), general e político romano, aliado e general de Júlio César durante a Guerra Civil, foi um dos três triúnviros durante o segundo triunvirato.

[4] Cneu Pompeu Magno (106-48 a.C.), político e general romano, aliado aos optimntes, os aristocratas que somaram fileiras contra Júlio César.

maior número), não podias tu pagar as dívidas, nem querias achar segurança, senão na ruína da República. Podias então requerer o cargo de agoureiro, não estando Curião na Itália? Ou quando te fizeram agoureiro, podias sem o mesmo Curião ter os votos de uma só tribo? Quando teus amigos foram condenados por suas violências e pelo demasiado favor que te deram!

Adaptação do orador ao auditório

(PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996)

"Todo o objeto da eloquência", escreve Vico, "é relativo aos nossos ouvintes, e é consoante suas opiniões que devemos ajustar os nossos discursos". O importante, na argumentação, não é saber o que o próprio orador considera verdadeiro ou probatório, mas qual é o parecer daqueles a quem ela se dirige. Sucede com um discurso, para citar uma comparação de Gracián, "o mesmo que com um festim, em que as carnes não são preparadas para o paladar dos cozinheiros, mas para o dos convivas".

O grande orador, aquele que tem ascendência sobre outrem, parece animado pelo próprio espírito de seu auditório. Esse não é o caso do homem apaixonado que só se preocupa com o que ele mesmo sente. Se bem que este último possa exercer certa influência sobre as pessoas sugestionáveis, seu discurso o mais das vezes parecerá desarrazoado aos ouvintes. O discurso do apaixonado, afirma M. Pradines, embora possa tocar, não produz um som "verdadeiro", sempre a verdadeira figura "rebenta a máscara lógica", pois, diz ele, "a paixão é incomensurável para as razões". O que parece explicar esse ponto de vista é que o homem apaixonado, enquanto argumenta, o faz sem levar suficientemente em conta o auditório a que se dirige: empolgado por seu entusiasmo, imagina o auditório sensível aos mesmos argumentos que o persuadiram a ele próprio. O que a paixão provoca é, portanto, por esse esquecimento do auditório, menos uma ausência de razões do que uma má escolha das razões.

Como os chefes da democracia ateniense adotavam a técnica do hábil orador, um filósofo como Platão lhes censurava "adular" a multidão que deveriam dirigir. Mas nenhum orador, nem sequer o orador sacro, pode descuidar desse esforço de adaptação ao auditório. Cabe aos ouvintes, diz Bossuet,

fazer os pregadores. Em sua luta contra os demagogos, Demóstenes pede ao povo ateniense que se aprimore, para aprimorar o estilo dos oradores:

> Jamais vossos oradores, diz ele, vos tornam bons ou maus; sois vós que fazeis deles o que quiserdes. Com efeito, não vos propondes conformar-vos à sua vontade, ao passo que eles se pautam pelos desejos que vos atribuem. Tende, pois, vontades sadias e tudo irá bem. Pois, de duas, uma: ou ninguém dirá nada de mau, ou aquele que o disser não se aproveitará disso, por falta de ouvintes dispostos a se deixarem persuadir.

É, de fato, ao auditório que cabe o papel principal para determinar a qualidade da argumentação e o comportamento dos oradores.

Embora os oradores possam ter sido comparados, em suas relações com o auditório, não só com cozinheiros, mas até com parasitas que, "para terem um lugar nas boas mesas, empregam quase sempre uma linguagem contrária aos seus sentimentos", não esqueçamos todavia que, quase sempre, o orador tem toda a liberdade de renunciar a persuadir um determinado auditório, se só o pudesse fazer eficazmente de um modo que lhe repugnasse. Não se deve acreditar que seja sempre honroso, a esse respeito, nem ser bem-sucedido nem sequer se propor sê-lo. O problema de conciliar os escrúpulos do homem de bem com a submissão ao auditório é um dos que mais preocuparam Quintiliano. Para ele, a retórica *scientia bene dicendi* implica que o orador perfeito persuada bem, mas também que diga o bem. Ora, se admitirmos que há auditórios de pessoas depravadas que não queremos renunciar a convencer e se nos colocarmos no ponto de vista da qualidade moral do orador, seremos estimulados, para resolver a dificuldade, a estabelecer dissociações e distinções que não são nada evidentes.

A obrigação, para o orador, de adaptar-se ao seu auditório e a limitação deste à multidão incompetente, incapaz de compreender um raciocínio ordenado e cuja atenção está à mercê da menor distração, levaram não só ao descrédito da retórica, mas introduziram na teoria do discurso regras gerais cuja validade parece, entretanto, limitada a casos específicos. Não vemos, por exemplo, por que, em princípio, a utilização de uma argumentação técnica afastaria da retórica e da dialética.

Há apenas uma regra a esse respeito, que é a adaptação do discurso ao auditório, seja ele qual for: o fundo e a forma de certos argumentos, apropriados a certas circunstâncias, podem parecer ridículos noutras.

A realidade dos mesmos acontecimentos descritos numa obra que se pretende científica ou num romance histórico não deve ser provada da mesma forma. Aquele que teria achado despropositadas, se publicadas numa revista médica, as provas fornecidas por J. Romains de suspensão voluntária dos movimentos cardíacos poderá considerá-las hipótese interessante, se a encontrar desenvolvida num romance.

A extensão do auditório condiciona em certa medida os processos argumentativos, e isso independentemente das considerações relativas aos acordos nos quais nos baseamos e que diferem conforme os auditórios. Estudando o estilo em função das circunstâncias em que se exerce a palavra, J. Marouzeau assinala:

> [...] a espécie de deferência e de respeito humano que o número impõe. À medida que a intimidade diminui, o escrúpulo aumenta, escrúpulo de ser bem julgado, de colher o aplauso ou, pelo menos, o assentimento dos olhares e das atitudes [...].

Muitas outras reflexões relativas a particularidades dos auditórios que influenciam o comportamento e a argumentação do orador poderiam ser desenvolvidas com pertinência. É, pensamos, baseando-se na consideração dos auditórios sob seu aspecto concreto, particular, multiforme, que nosso estudo será fecundo.

Dica de estudo

- Para nós brasileiros, a técnica oratória parece-nos distante, entretanto, no século XVI isso talvez não ocorresse. Assim, assista ao filme *Palavra e Utopia* de Manoel de Oliveira. Portugal / Brasil /França/Espanha, 2000, 130min.

O Pe. Antônio Vieira, o maior expoente lusófono do barroco, é reconstruído pelo filme. A observação do uso da oratória, a despeito de confessional, é importantíssima para a verificação do desdobramento desse tipo de realização literária calcada completamente na estrutura greco-romana.

Estudos literários

1. Explique, sucintamente, os três gêneros de causa e os seus respectivos gêneros discursivos.

2. Estabeleça a relação existente entre o gênero literário oratório e aspectos da vida em sociedade.

Poesia didática

Poesia e escolas de retórica

Numa sociedade, na qual todo o processo educativo está sob a responsabilidade da escola de retórica, é importante termos em mente qual é a finalidade dessa escola. Tradicionalmente, os teóricos e doutrinadores delimitaram essa arte resumidamente a três verbos: *delectare*, *mouere* e *docere* (deleitar, convencer e ensinar). Assim, soa estranho que uma única modalidade poética receba alcunha ou taxonomia de "poesia didática", uma vez que pelos objetivos expostos concernentes à produção textual, toda e qualquer composição letrada na Roma Antiga devesse ter a finalidade de *ensinar/docere*. Portanto, a poesia *didaktikê*, ou, simplesmente, a que possui objetivo precípuo de ensinar (do grego did£skw), seria algo imensurável.

Poderíamos imaginar também, por outro lado, que pelo fato de a educação estar sob a orientação desse tipo de instituição, a poesia pudesse estar fora de seu alcance ou objetivo, já que seria a retórica a arte que se dedica à prosa e não à poesia, precipuamente. Isso, entretanto, é engano, pois poesia e prosa caminham juntas nessas escolas. Além de aprenderem as técnicas discursivas da oratória judicial, deliberativa e epidítica, o menino ou o adolescente romanos também são postos em contato com toda sorte de gêneros poéticos. Tanto isso é verdade que Quintiliano, professor que é, na *Institutio Oratoria*, *Livro X*, aponta um rol vasto de autores (poetas e prosadores) os quais devem ser lidos e aprendidos pelos futuros homens/oradores para o melhor desempenho de suas funções civis/públicas.

Paul Veyne (1990, p. 33-34), por sua vez, ensina perfeitamente a função da educação e da retórica desde a mais tenra idade para os romanos:

> Durante esse tempo, os meninos estudam. Para se tornar bons cidadãos? Para aprender seu futuro ofício? Para adquirir os meios de compreender alguma coisa do mundo em que vivem? Não, mas para adornar o espírito, para se instruir nas belas letras. Constitui estranho erro acreditar que a instituição escolar se explica, através dos séculos, pela função de formar o homem ou, ao contrário, adaptá-lo à sociedade; em Roma não se ensinavam matérias formadoras nem utilitárias, e sim prestigiosas e, acima de tudo, a retórica. É excepcional na história que a educação prepare o menino para a vida e seja uma imagem da sociedade em miniatura ou em germe; no mais das vezes, a história da educação é a história das ideias sobre a infância e não se explica pela função social

> da educação. Em Roma decorava-se com retórica a alma dos meninos, assim como no século passado vestiam-se essas criaturinhas de marinheiros ou militares; a infância é um período que se disfarça para embelezar e fazê-la encarnar uma visão ideal da humanidade.
> [...] nenhum romano de bom nascimento pode se dizer culto se não aprendeu com um preceptor a língua e a literatura grega [...].

Aceitando o lugar e a função da educação em Roma e sabendo o lugar das letras (prosa e poesia) nas escolas de retórica, as conclusões são bem interessantes: a primeira é a importante posição das letras nessa sociedade e consequentemente na formação desse homem; a segunda diz respeito ao reconhecimento do caráter educativo que essas letras possuem, afinal, se assim não fossem vistas, não seriam ensinadas na escola, ainda que elas estivessem a serviço da mera "ilustração".

Magister et poeta (professor e poeta)

A relação da poesia com a educação é bem antiga. Platão já dissera na *República* "este poeta ensinou a Grécia" e, ao propor isso, circunscrevia o poeta dentro do processo educativo de toda uma civilização, o que, digamos, não é pouco, principalmente pensando no mundo grego arcaico e clássico. Entretanto, assim descontextualizada, a afirmação como que desconsidera a própria crítica do filósofo à poesia, que fora desabilitada por não apresentar contribuições frutíferas ao conhecimento da Verdade.

Mais proximamente, já em Roma, Horácio na *Epístola aos Pisões* (*A Arte Poética*) discorre acerca da utilidade da poesia ao propor o adágio: *dulce et utile*, ou seja, a poesia deve ser *doce e útil*, o que se for retoricamente lido, ficará claro que o poeta sintetizou as três finalidades (*delectare*, *mouere* e *docere*) do discurso em apenas duas: A *poesia* é *doce*, pois *deleita* e a poesia é *útil*, pois *convence* e *ensina*. O fato, portanto, de em Roma termos a aproximação da poesia e da prosa, mediada pelas escolas de retórica, fez que os conceitos que inicialmente eram apenas aplicados a uma arte, passaram com o tempo a ser aplicados a outra arte também.

Vejamos o que nos informa Ernst Bickel (1982, p. 493):

> Nem todas as áreas do conhecimento humano foram objeto, originariamente, entre os romanos, da poesia didática. O significado de sua poesia didática, tal como se manifesta exemplarmente na literatura romana, não é adequada para facilitar a tarefa de ensinar e aprender, mas para criar sentimentos artísticos e para associar o prazer da poesia com o prazer da cultura.

O paradigma grego: Hesíodo

Voltando, entretanto, ao mundo grego arcaico, e, igualmente, refletindo acerca da afirmação platônica (o poeta ensinou...) e expandindo-a, é certo pensar, dentro do universo ágrafo como o grego de priscas eras, que a poesia possuísse funções impensáveis para nós, haja vista a própria transmissão oral. Se Homero ensina a Grécia, estabelecendo os pilares do mundo helênico sob o ponto de vista do processo civilizatório e isso é absolutamente verdadeiro, não há como não apontarmos Hesíodo como outro paradigma imprescindível aos gregos de outrora.

Sobre suas obras, ao contrário da épica ou da epopeia, fartamente discutidas e circunscritas sob a observação dos gêneros literários antigos, pairam dúvidas: em que gênero devemos inserir o poema *Teogonia*? Qual seria o matiz de uma obra como *Os Trabalhos e os Dias*? Muitos teóricos dirão que são *poemas sapienciais*, porquanto apresentam questões essenciais ao conhecimento de toda uma população. Tal ideia e classificação foram construídas a partir da analogia com o universo judaico-cristão dos Livros do Antigo Testamento chamados sapienciais: *Cântico dos Cânticos*[1], *Jó*[2], *Salmos*[3], *Eclesiastes*[4], *Eclesiástico*[5], *Provérbios*[6] e *Livro da Sabedoria*[7].

Se os textos hesiódicos são chamados de sapienciais, em que se pese a discordância de alguns teóricos, há que se concordar que, além da função fruitiva e da persuasiva, eles possuem a finalidade precípua de ensinamento, de depositório e reservatório mancial das origens do pensar de um grupo social, isto é, de uma civilização. Se assim o é, então tanto *Os Trabalhos e os Dias* como *A Teogonia* são poemas tipicamente didáticos.

Por outro lado, há uma série de autores que defenderam sua classificação como *épica*, no estrito sentido de poesia do *epos*: palavra, o que se exprime pela palavra, discurso, invariavelmente transmitida a partir do metro hexâmetro datílico, entretanto não pautada tematicamente pela temática ou pelo aspecto heroicos.

---

[1] *Cantares*, como também são conhecidos, diz respeito a cânticos de núpcias, cuja autoria seria de Salomão.

[2] Tido como o mais poético dos livros bíblicos, o *Livro de Jó* ou *Job* tem autoria incerta.

[3] O Livro de Salmos é o mais ecumênico dos livros bíblicos já que é considerado fundamental para os três monoteísmos semíticos: o islamismo, o judaísmo e o cristianismo. Consta de 150 poemas que faziam parte do hinário do Templo de Jerusalém.

[4] Na bíblia judaica é chamado de *Kohelet*. É atribuído a Salomão e narra aspectos de sua vida.

[5] No judaísmo e no protestantismo (calvinista e luterano) não faz parte da Bíblia, entretanto tem reconhecidamente valor histórico. Já para os católicos, é um dos deuterocanônicos, tem como propósito ensinar a alcançar sabedoria, a disciplina e uma vida prudente e a fazer o que é correto, justo e digno.

[6] Na Bíblia hebraica é chamado de *Míshlê Shelomoh*, isto é, provérbios de Salomão, que têm como função *ensinar a alcançar sabedoria.*

[7] Também atribuído a Salomão, é também um dos deuterocanônicos. Seu tema é a sabedoria divina e a relação sabedoria/ser humano.

Independentemente, portanto, de uma taxonomia genérica, podemos dizer que ambas possibilidades de classificação se completam e seriam as poesias de Hesíodo, de um lado, sapienciais e, de outro lado, poesias do *epos*. Poderíamos, assim, dizer que a poesia com essas duas características associadas são exemplarmente didáticas. Vejamos alguns exemplos que podem traduzir a tese da poesia didática como conteúdo sapiencial e como forma épica, tomemos inicialmente a *Bíblia* (SABEDORIA, I, *In*: Bíblia de Jerusalém, 1985, p. 1.203-1.204):

Amai a justiça, vós que julgais a terra, -1
pensai no Senhor com retidão,
procurai-o com simplicidade de coração,
porque ele se deixa encontrar por aqueles que não o temam,
ele se revela aos que não lhe recusam a fé. -5
Pois os pensamentos tortuosos afastam de Deus
e o Poder, posto à prova, confunde os insensatos.
A Sabedoria não entra numa alma maligna,
ela não habita num corpo devedor ao pecado.
Pois o espírito santo, o educador, foge da duplicidade, -10
ele se retira diante dos pensamentos sem sentido,
ele se ofusca quando sobrevém a injustiça.
A Sabedoria é um espírito amigo dos homens,
não deixa impune o blasfemo por seus propósitos;
porque Deus é a testemunha de seus rins, -15
perscruta seu coração; segundo a verdade
e ouve o que diz a sua língua.
O espírito do Senhor enche o universo,
dá consistência a todas as coisas,
não ignora nenhum som. -20
Por isso quem fala iniquamente não tem desculpa.
não poderá eludir a Justiça vingadora.
Indagar-se-á sobre os planos do ímpio.
o barulho de suas palavras irá até o Senhor,
como prova de seus crimes. -25
Um ouvido cioso ouve tudo,
nem o rumor dos murmúrios lhe escapa.
Guardai-vos, pois, do murmúrio inútil,
poupai à vossa língua a maledicência;
não há frase furtiva que caia no vazio, -30
a boca mentirosa mata a alma.

Não procureis a morte com vossa vida extraviada.
não vos proporcioneis a ruína
com as obras de vossas mãos.
Pois Deus não fez a morte -35
nem tem prazer em destruir os viventes.
Tudo criou para que subsista
são salutares as criaturas do mundo:
nelas não há veneno de morte,
e o Hades não reina sobre a terra. -40
Porque a justiça é imortal. -41

Algumas indicações podemos fazer nesse texto que determinam sua caracterização sapiencial. Como exemplo disso, temos a construção de um enunciatário expresso por verbos na segunda pessoa do plural do modo imperativo (seja ele afirmativo como negativo): *amai*, *pensai*, *procurai*, *guardai*, *poupai*, *não procureis*, *não vos proporcioneis*. Esses verbos dão conta do aspecto essencialmente aconselhante, isto é, o enunciador aconselha o enunciatário. Esse interlocutor, portanto, é passivo ou alvo dessas ordens e/ou conselhos construídos e constituídos no enunciado poemático. Tal tipo de construção é típico do discurso educativo/didático, pois não há educação sem conselhos ou exemplos que devam ser seguidos.

Os imperativos servem também como os indicadores dos objetos a serem aprendidos, dessa forma: *amai a justiça*, *pensai no Senhor* e *procurai-o com simplicidade no coração* são elementos delineadores desses objetos ou objetivos da linha argumentativa que são condições prévias ou preliminares à questão central que será apresentada. A partir dessas, o texto apresenta a questão a ser tratada: *a sabedoria* (v. 8-17). Ela é apresentada a partir de verdades absolutas determinadas pelo presente do indicativo: "A Sabedoria não entra numa alma maligna, / ela não habita num corpo devedor ao pecado" (v. 8-9) e "a Sabedoria é um espírito amigo dos homens, / não deixa impune o blasfemo por seus propósitos" (v. 13-14). Esses, entre outros aspectos, delimitam o texto como *sapiencial* e *didático*.

Vejamos como Hesíodo (1991, p. 107), na tradução de Jaa Torrano, constrói sua poesia didática:

[...]
Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto -22
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas

Musas Olimpíades, virgens de Zeus porta-égide: -25
"Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações".
Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,
por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso -30
colhendo-o admirável e inspiraram-me um canto
divino para que eu glorie o futuro e o passado,
impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos
e a elas primeiro e por último sempre cantar.
Mas por que me vem isto de carvalho e de pedra? -35
[...]

Parece-nos que esse trecho aponta para uma questão fundamental, pois o próprio Hesíodo salienta a função das Musas como educadoras, entretanto não são simples educadoras, mas divinas e capazes, pois, de dizer a efetiva verdade, amparada por sua origem paterna suprema: "Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas". A partir do instar divino, Hesíodo recebe a função de mediador do canto e do ensinamento, guardião poeta e pastor da memória. Não devemos esquecer que as Musas[8] (as nove) são filhas de *Mnemosyne*, a Memória. Hesíodo continua (1991, p. 107):

Eia! pelas Musas comecemos, elas a Zeus pai
hineando *alegram* o grande *espírito no Olimpo*
dizendo *o presente, o futuro e o passado*
vozes aliando. Infatigável flui o som
das bocas, suave. Brilha o palácio do pai -40
Zeus troante quando a *voz* lirial das Deusas
espalha-se, ecoa a cabeça do Olimpo nevado
e o palácio dos imortais. Lançando voz imperecível
o ser venerando dos Deuses primeiro gloriam no canto
dês o começo: os que a Terra e o Céu amplo geraram -45
e os deles nascidos Deuses doadores de bens,
depois Zeus pai dos Deuses e dos homens,
no começo e fim do canto hineiam as Deusas
o mais forte dos Deuses e o maior em poder,
e ainda o ser de homens e de poderosos gigantes. -50
Hineando alegram o espírito de Zeus no Olimpo

[8] Filhas de Zeus e da Memória, cada uma das nove musas dedica-se a uma atividade artística diferente: Calíope é a Musa da poesia épica; Clio, a da história; Erato, a da lírica; Euterpe, a da música; Melpomne, a da tragédia; Polímnia, a dos hinos; Talia, a da comédia; Terpsícore, a da dança e Urânia, a da astronomia.

Musas olimpíades, virgens de Zeus porta-égide.
Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida,
Memória rainha nas colinas de Eleutera
para oblívio de males e pausa de aflições. -55
Nove noites teve uniões com ela o sábio Zeus
longe dos imortais subindo ao sagrado leito. -57
[...]

As falas das Musas convencem (*mouere*), cantando o *passado*, o *presente* e o *futuro*, pois são belas, afinal *alegram o espírito no Olimpo* (*delectare*) e também suas vozes *espalham-se*, elas surtem efeito dessa propagação (*ecoa-se*), cumprem seu papel, pois ao atingir muitas pessoas e também os deuses, terão elas ensinado (*docere*).

Ou neste outro ponto (1991, p. 111):

[...]
Pelas Musas e pelo golpeante Apolo
há cantores e citaristas sobre a terra, -95
e por Zeus, reis. Feliz é quem as Musas
amam, doce de sua boca flui a voz.
Se com angústia no ânimo recém-ferido
alguém aflito mirra o coração e se o cantor
servo das Musas hineia a glória dos antigos -100
e os venturosos Deuses que têm o Olimpo,
logo esquece os pesares e de nenhuma aflição
se lembra, já os desviaram os dons das Deusas.
Alegrai, filhas de Zeus, dai ardente canto,
gloriai o sagrado ser dos imortais sempre vivos, -105
os que nasceram da Terra e do Céu constelado,
os da Noite trevosa, os que o salgado Mar criou.
Dizei como no começo Deuses e Terra nasceram,
os Rios, o Mar infinito impetuoso de ondas,
os Astros brilhantes e o Céu amplo em cima. -110
Os deles nascidos Deuses doadores de bens
como dividiram a opulência e repartiram as honras
e como no começo tiveram o rugoso Olimpo.
Dizei-me isto, Musas que tendes o palácio olímpio,
dês o começo e quem dentre eles primeiro nasceu. -115
[...]

Modalidades poéticas didáticas romanas

Apesar de Hesíodo, em maior ou menor escala, mediar a produção poética didática grega arcaica e clássica ou romana, é certo que esta última está sob a égide ou, até mesmo, sob o amparo da literatura alexandrina ou helenística, que surge com o final da *pólis* e o início do Império Macedônico ou de Alexandre, o Grande. Albin Lesky (1985, p. 780) diz:

> Referimo-nos à poesia didática cujo representante para ele [Aristóteles] é Empédocles (*Poética*, 1447b, 16). Os antigos, com certeza, consideram Hesíodo como criador deste gênero, contudo com a denominação "poesia didática" dada aos *Erga (Os Trabalhos e os Dias)*, não se diz tudo, tampouco muito. Já antes da época helenística existiu poesia didática, como, por exemplo, a de Eveno de Paros, que pôs em versos regras retóricas, mas foi esta época (a helenística) aquela que prestou à dita poesia uma particular atenção e a supervalorizou. Se nos casos como o de Eveno temos de supor que se elegeu a forma versificada para a mais fácil retenção mnemônica, na época alexandrina, em contrapartida, sentia-se um gosto especial pelo contraste entre o saber erudito e a forma artística.

São desse período obras como *Aitia* (*As Causas*) de Calímaco de Cirene[9]; *A Argonáutica* de Apolônio de Rodes[10]; *Os Idílios* de Teócrito de Siracusa[11], *Trabalhos e Apicultura* de Menécrates de Éfeso[12], *As Theriaká*[13] e *As Alexipharmaká*[14] de Nicandro de Colofão[15] e *Fenômenos*[16] de Arato de Solos[17] que, apesar de nem todas essas obras serem didáticas, têm características, digamos, "doutas", "eruditas", "sapienciais", típicas, sim, de conhecimento específico que é o material de partida para a produção poética didática.

Roma, por seu turno, assiste ao desfilar sistemático de obras didáticas, que começa com Partênio de Niceia, que, segundo Lesky (1985, p. 786-787), é o poeta grego que realiza uma poesia intermediária e mista entre a poesia helenística grega e os motivos típicos romanos. Entre suas obras têm-se: *Metamorfoses*, *Hércules ou Íficlo*, *Epicédio*[18] *a Timandro* e *Histórias de Amor Passional* ('Erwtik¦ paq»mata). Entretanto, poetas tipicamente didáticos com obras de contorno douto e de sabor sapiencial temos:

---

[9] c. 315-240 a.C.

[10] c. 295-230 a.C.

[11] c. 310-250 a.C.

[12] 330-270 a.C.

[13] *Sobre os Envenenamentos por Animais Peçonhentos*.

[14] *Sobre os Envenenamentos por Alimentação*.

[15] Século II a.C.

[16] *Phaenomena Aratea*.

[17] 310-240 a. C.

[18] Hino fúnebre.

- *De Rerum Natura* de Lucrécio[19] – Conhecimento metafísico do universo.
- *Astronômicas* de Manílio[20] – Sobre astronomia.
- *Mosella* de Avieno[21] – Sobre uma região marítima do mediterrâneo.
- *Aratea* de Germânico[22] – Sobre a astronomia.
- *Cynegetica* de Grácio[23] – Sobre a caça.
- *Halieutica* de Ovídio – Sobre a pesca.
- *A Medicina* de Quinto Sereno[24] – Sobre a medicina.

Porém, vamos nos deter aos mais importantes, ao nosso ver: as *Geórgicas* de Virgílio e *A Arte de Amar* de Ovídio que, cada qual a sua maneira, contribuiu para dar notoriedade ao gênero didático, indo além de sua utilidade prática, perfazendo elocuções extremadas de grande valor artístico. Isto é o *dulce et utile* de Horácio posto à prova.

Geórgicas de Virgílio

Domínio público.

Tumba de Virgílio em Nápoles.

[19] Tito Lucrécio Caro (99-55 a.C.), poeta romano.

[20] Marco Manílio (séc. I).

[21] Rufo Avieno (séc. IV), autor romano de poesia didática geográfica.

[22] Não há dados relativos a esse autor, a não ser um manuscrito chamado *Leiden Aratea*, conservado na biblioteca da Universidade de Leiden/ Alemanha, datado de 816.

[23] Não há informações maiores sobre o autor e sobre a obra.

[24] Quinto Sammônico Sereno (?- 211), poeta romano.

Quando iniciamos a leitura de algumas edições da *Eneida* de Virgílio (1854, p. 195) encontramos invariavelmente um pequeno trecho, talvez apócrifo[25]:

Eu, que entoava na delgada avena[26]
Música rude[27], e egresso[28] das florestas,
Fiz que as vizinhas lavras[29] contentassem
A avidez do colono, a campesinos
Grata empresa; de Marte ora as horríveis
Armas canto e o varão que, exul[30] de Troia [...]

O que temos nesse trecho é a indicação das três obras virgilianas, vejamos:

- informa o eu poemático que "cantava" em pequena flauta humilde o gênero poético das *Bucólicas*;
- em seguida, saído das florestas – leia-se aqui campos – fez que as plantações dissessem aos lavradores (campesinos) e às suas avidezes como realizar um trabalho que trouxesse benefícios (grata empresa). Tal intenção indica, portanto, a já efetuada escritura das *Geórgicas*, poema cujo cerne é, pois, explicação, ou melhor, ensinamento de como tirar da terra o que existe de melhor. A finalidade dessa poesia é assim didática;
- por último, é dito que cantará as horríveis armas de Marte, portanto começará a compor a *Eneida*, a sua poesia épica.

As *Geórgicas* apresentam quatro livros, dedicados a Mecenas (lugar-tenente de Augusto), responsável pela, por assim dizer, política cultural do governo. Sob seus auspícios, estão poetas como Horácio, Propércio, Ovídio e Virgílio. Cada um desses quatro livros são atentos a temas agrícolas ou agrários. Observemos como são introduzidos por Virgílio (1854, p. 71), logo no primeiro livro:

O que alegre as searas; em que signo -1
Lavrar se deva e unir com o olmo a vide;
Que trato e culto o armento e gados peçam;
Quanta experiência, a parca industre abelha:
Cantar, Mecenas, vou. Luzeiros do Orbe, -5

[25] Apócrifo (2004): diz-se de ou obra falsamente atribuída a um autor ou de cuja autoria se tenha dúvida (p. ex., várias poesias atribuídas a Luís de Camões [1525?-1580] são apócrifas, por seus editores haverem introduzido em sua lírica textos de outros poetas coevos).

[26] Flauta, instrumento pastoril.

[27] *Rudis* em latim diz-se dos gêneros que não são elevados, isto é, *humile* ou humilde.

[28] Saído.

[29] Plantações.

[30] Banido.

Libero e alma Ceres, guias do ano
Que céus percorre, por Caônia glande
Se a agrada espiga e misturar destes
Ao mosto achado os copos do Aquelôo;
Propícios Faunos, vinde, agresttes numes -10
Vinde com as Diras: vossos dons celebro. -11

Virgílio aponta no primeiro verso e parte do segundo a matéria do primeiro livro: aquilo que faz bem a terra e quando se deve plantar ("O que se alegre as searas; em que signo lavrar se deva"). O livro dois dedica-se à arboricultura e como associar a plantação de árvores e a vinicultura ("unir com o olmo a vide"). O livro três trata da pecuária ("Que trato e culto o armento e gados peçam"). Por fim, o livro quatro trata da apicultura: "Quanta experiência, a parca industre abelha".

Arte de Amar de Ovídio

A *Arte de Amar* de Ovídio faz parte de sua obra elegíaca, entretanto, além da forma – dístico elegíaco –, e da temática: o amor, o erotismo, ambos os aspectos relevantes à poesia elegíaca romana propriamente dita, tal obra opera simultaneamente outro gênero literário: a poesia didática. Da mesma forma que, como vimos, em certa época, Eveno de Paros ousou produzir um poema com as regras elementares da arte retórica, assim Ovídio desejou também fazê-lo, porém sua matéria era amorosa e, dessa maneira, talvez fosse melhor um metro adequado ao tema (dístico elegíaco) e não à função (hexâmetro datílico), em que se pese aqui a presença do hexâmetro no dístico. Há sempre que nos lembrar que Ovídio representa ou mesmo é a síntese do gênero elegíaco em Roma, cujo cerne era a poesia erótico-amorosa, apesar de não haver exclusividade. O elegíaco em Roma possuía duas certezas: o dístico e o tema.

A poesia didática/erótica de Ovídio é um longo poema que consta de 2 328 versos divididos em três livros (I, 770; II, 746 e III, 812). Seu tema é o amor, principalmente aquele que diz respeito à conquista amorosa.

Diz Ovídio nos primeiros versos do Livro I, na tradução de Antônio Feliciano de Castilho (1992, p. 252):

Se inda alguém neste povo a arte de amar ignora,
Leia-me: os versos meus o farão mestre agora.
Com arte, a vela e remo, um lenho é voador;
É-o com arte um coche; arte governe a Amor.

Além de comparar a Arte de amar a outra arte como a navegação e, esse dado não é desprezível, uma vez que o piloto da nave é não só responsável pela forma como se conduz a embarcação, mas também pela direção a que se quer chegar, assim o amor também necessita de quem o comande e faça da "viagem nele" algo que alcance objetivos claros e definidos.

Textos complementares

A apicultura

(VIRGÍLIO, 1854)

Tradução de Manoel Odorico Mendes[1]

Do aéreo mel agora os dons celestes:
Atenta aqui também; dir-te-ei, Mecenas,
Por seu turno espectáveis maravilhas
Da exígua raça e capitães magnânimos,
Costumes e artes, povos e batalhas.
Tênue o sujeito, a glória não é tênue,
Se deus não há sinistro e me ouve Apolo.
As abelhas primeiro estabeleças,
Onde, os pastos levar não tolham ventos,
Nem cabritos saltões e ovelhas folguem,
Nem bezerra sacuda o orvalho às flores,
Ou vague machucando as hervas tenras.
Do colmear conchudos variegados
Lagartos lança, alrutres e outras aves,
Com Progne das cruentas mãos ao peito
Sinada: pois tudo a uma assolam,
Em regalo dos ninhos inclementes
No bico bando aligero carregam.
Mas lá mananciais, musgosos tanques,
Lá fugaz ribeirinho haja entre a grama,
Palma ou zambujo o pórtico lhe assombre;
A fim que em seu verão, quando o rei novo

[1] Manoel Odorico Mendes (1799-1864) foi um político, publicista e humanista brasileiro, autor das primeiras traduções integrais para português das obras de Virgílio e Homero.

Guia o enxame e das celas brincam fora,
Fresca margem namore as jovens turmas,
E ramada hospital as descencalme.
De calhaus atravessa e de salgueiros
Córrego ou charco, pontes em que pousem
E ao Sol estivo as azas desenvolvam,
Se acaso o Euro as espalha, ou se detidas
Violento nesse pélago as submerge.
Verde alecrim, fragrante segurelha,
Recendente serpol floreça em roda,
E no regato violais se embebam.

Arte de amar

(OVÍDIO, 1992)

Tradução de Antônio Feliciano de Castilho[2]

Viva e reviva Apolo, o pai dos caçadores! -1
Caiu em nossa rede a caça dos amores.
Amantes, palma verde em minha fronte quero:
fortunei-vos. A Ascreu desbanco, excedo Homero.
Tal velejava ufano o' que trazendo vinha -5
desde Amiclas guerreira a Troia uma rainha;
tal rodava soberbo, o que a seu peito unia
no fugitivo coche a bela Hipodamia.
Mas devagar, mancebo: o teu baixei por ora
vai por meia derrota, e longe o porto mora. -10
Fiz com que a tua amada achasses, e a possuas;
resta que ela não quebre essas cadeias tuas.
Quem guarda, a quem conquista excede em preeminência:
o vencer, é fortuna; o conservar, ciência.
Vênus, Cupido, Érato (ó nome a Amor tão caro!), -15
agora, mais que nunca, imploro o vosso amparo.
Grandes coisas projeto. Eu cantarei de que arte
se cativa este amor, fugaz por toda parte.
Tem asas, voa sempre; é sua a redondeza:

[2] Poeta romântico português (1800-1875).

sujeitá-lo a prisões não é mui leve empresa. -20
Por Minos clausurado em cego labirinto
voa Dédalo aos céus, escapo ao vão recinto.
Mal Dédalo findara o cárcere exigido
para o monstro homem-boi, de infando amor nascido,
quando: "Ó Minos – exclama – invoco-te a justiça! -25
Morrer alfim na pátria um êxul cobiça.
Já que onde tive o berço a negra desventura
viver me denegou, me outorgue a sepultura.
Se te não dóis do pai, do filho tem piedade;
se não olhas à infância, olha à provecta idade!". -30
Tudo isto, e muito mais que da alma lhe saía,
não lhe obtinha de el-rei o indulto que pedia.
"Minos teima? pois bem. Dédalo eu sou. Já tenho
com que provar-lhe – diz – ser mais que os reis o engenho.
Ele possui a terra; ele domina os mares; -35
vedam-me ondas e solo acesso aos pátrios lares;
restam-me ainda os céus: aos céus demando estrada.
Perdoa, ó Jove sumo, a empresa abalançada!
Não me intento engolfar pelo sidério assento;
de um bárbaro opressor furtar-me ao jugo intento. -40
Franqueassem-me a Estige, eu a cortara a nado.
Sou homem, vou alçar-me a viajante alado.
Mil vezes de invenções és mãe, adversidade.
Transporei (quem o crerá?) a etérea imensidade."
Tem visto aves vogar nas regiões serenas: -45
ata com leve fio encarreiradas penas;
pela parte inferior com branda cera as trava.
A grande arte é nascida. Enquanto assim lidava,
brinca o filho co'a cera e as plumas, sem assombros,
sem saber que asas tais adornarão seus ombros. -50

Dica de estudo

- Leia as duas obras de Hesíodo (*Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias*) e um dos livros sapienciais da *Bíblia* a fim de que possa observar mais atentamente a afinidade entre essas obras e verificar, tanto nas primeiras duas quanto no livro bíblico, o caráter didático dessas obras de acordo com o que foi estudado nessa aula. Aconselhamos as traduções: para Hesíodo, a de Mary de Camargo Neves Lafer e a de Jaa Torrano, ambas apontadas em nossas referências bibliográficas. Para a *Bíblia*, aconselhamos a conhecida *Bíblia de Jerusalém* (Edições Paulinas), também constante nas referências.

Estudos literários

1. Como a finalidade retórica dos textos em prosa pode estar associada à característica dos textos poéticos em Roma?

2. Fale a respeito da característica sapiencial e épica da poesia didática na Grécia e em Roma.

Sátira

Origens da sátira

Ao contrário de todos os gêneros literários cultivados em Roma, que possuíam, com diferenças ou não, similares gregos, a sátira é um fenômeno essencialmente romano. Somente no período romano da literatura grega encontraremos uma sátira escrita em língua grega e, assim mesmo, ela será um tipo específico, como veremos mais adiante.

Apesar de na literatura grega encontrarmos o gênero iâmbico ou jâmbico, cuja função e características estavam próximas à sátira antiga, ainda assim, veremos que existe uma distinção bem delineada entre esse e aquele gênero. Além do mais, na literatura latina, encontraremos pelo menos um autor, Horácio, que não só empreendeu seu talento na consecução da sátira como também dos iambos (*Os Epodos*).

Voltemos à origem da sátira. Algumas informações importantes são consignadas por autoridades antigas como o retórico Quintiliano[1] (1996, v. 4, p. 53-54):

> Em verdade a sátira é toda nossa na qual o primeiro que conquistou célebre renome foi Lucílio e de tal forma ele teve alguns aficionados devotados que esses não vacilaram preferi-lo não só aos autores de mesmo gênero, mas também a toda sorte de poetas. Eu mesmo dissinto tanto desses quanto de Horácio que julgava Lucílio fluir lamoso[2] e possuir algo que se poderia retirar[3]. Com efeito, nele tanto a erudição quanto a liberdade são extraordinárias donde vêm a sua acidez e a sua mordacidade. Horácio, por seu turno, é muito mais elegante e puro e, o primeiro, a não ser o seu trabalho tem minha afeição. Pérsio granjeou muita e verdadeira fama apesar de ter um só livro. [tradução nossa]

Tais dados aferidos por Quintiliano, muito menos do que nos darem informações sobre o que é esse gênero, antes se pronunciam acerca do seu cânone, ou seja, de um grupo referencial de autores (*auctores*) e/ou autoridades (*auctoritates*) no gênero, apresentando certo juízo de valor

---

[1] 10, 1, 93-95 (Livro X, capítulo 1, parágrafos 93-95).

[2] A ideia de ser lamacento pode significar algo pela forma e algo pelo conteúdo da sátira que Lucílio escreve. No primeiro caso, o verso seria arrastado, pesado; no segundo, seu verso, por ser satírico, é torpe, é sujo, é lamoso. Segundo João Angelo Oliva Neto, em suas aulas sobre o tema na USP, a tópica do "rio caudaloso e/ou lamacento" é calimaqueana e diz respeito a gêneros poéticos cujo tema é denso, pesado, grave, ou mesmo, arrastado e se contrapõe às nascentes límpidas, fontes fluidas, leves, suaves que correspondem aos gêneros valorizados por Calímaco de Cirene e todos os poetas romanos de instrução neotérica. Vale lembrar que o trecho de Quintiliano, no caso, cita Horácio das Sátiras quando esse trata de sua ligação com Lucílio na sátira 1, 4.

[3] É copioso demais.

sobre as características de suas elocuções e/ou estilos. Entretanto, podemos já asseverar que a sátira tem um viés de acidez e mordacidade os quais, no caso de Lucílio, nascem da sua erudição e da sua liberdade de falar. Já Diomedes, gramático latino do século IV d.C., por sua vez, nos aponta outras questões relevantes no que diz respeito à constituição desse gênero tipicamente romano[4]:

- é um poema maledicente;
- nele há censura aos vícios humanos;
- existe certa proximidade com a comédia antiga;
- essa composição foi chamada de *sátira*, pois *sátiros* estariam habituados a pronunciar palavras obscenas.

Assim, se a sátira trata de maneira maledicente os vícios humanos, não há como afastá-la da ética, pensando aqui uma disciplina aristotelicamente pautada, que se ocupa da observação das ações humanas, enquadrando-as nas balizas do vício e da virtude. Também não há como apartar a sátira da comédia, bem como da poesia iâmbica, pois como se verá há em comum o objeto baixo, torpe ou vicioso da imitação.

É aceite por grande parte dos estudiosos serem múltiplas as fontes da sátira. Ao que parece, a poesia iâmbica é uma, justamente por seu viés maledicente, além de corresponder à versão poética das diatribes[5] cínico-estoicas. Como o próprio Diomedes atesta, a comédia antiga[6] de matiz aristofânico também estaria entre as fontes da sátira, além dos mimos de Sófron. Por último, temos as fábulas atelanas que recebem esse nome, pois são peças improvisadas de origem osca e provenientes de Atela, cidade da Campânia próxima a Nápoles.

Além dessa multiplicidade de origem e influxos, a sátira diacronicamente vai apresentando alterações que são muito bem salientadas por Albrecht (1997, p. 244):

> Uma determinação mais precisa do gênero satírico não é encontrada facilmente, pois cada autor vive em condições diferentes e tem uma maneira absolutamente individual de escrever *saturae*. Lucílio critica as pessoas vivas – incluindo personalidades notáveis –, Horácio, somente contemporâneos de posição não elevada; Pérsio parece desenhar generalidades filosóficas; Juvenal ataca apenas pessoas mortas. O elemento satírico é manipulado por Lucílio com um florete pontiagudo, por Horácio um sorriso gentil; por Pérsio com a violência do pregador; por Juvenal com o cetro de Hércules.

---

[4] DIOMEDES. *In*: KEIL, 1855, p. 485-486, v. 1.

[5] Diatribe (2004): 1. Na Grécia antiga, dissertação crítica que os filósofos faziam acerca de alguma obra. 2. Crítica severa e mordaz. 3. Discurso escrito ou oral, em tom violento e geralmente afrontoso, em que se ataca alguém ou alguma coisa. 4. Discussão exaltada.

[6] HORÁCIO, *Sat*. 4, 1-10.

Independentemente de quais sejam as fontes ou quais as origens da sátira, certo é que em Roma desenvolveram-se pelo menos dois tipos distintos de sátira: a *moral* e a *menipeia*. Fato também é que tais sátiras, a despeito de autor ou de tipo, possuem finalidades semelhantes.

Função da sátira

Se a produção satírica tem o objetivo de criticar os vícios humanos, não há como apartá-la, texto que é, da retórica epíditica ou demonstrativa uma vez que essa trata dos elogios e dos vitupérios e, consequentemente, dos tratados de ética que circulam no período, entre os quais o mais famoso era o *Ética a Nicômaco* de Aristóteles. Mas voltando à importância da retórica, já anotava Aristóteles[7] (1998, p. 75):

> Depois disto, falemos da virtude e do vício, do belo [tÕ kalÒn] e do vergonhoso [tÕ a„scrÕn]; pois estes são os objetivos de quem elogia ou censura. Com efeito, sucederá que, ao mesmo tempo em que falarmos destas questões, estaremos também a mostrar aqueles meios pelos quais nós deveremos ser considerados como pessoas de um certo caráter. Esta era a segunda prova; pois é pelos mesmos meios que poderemos inspirar confiança em nós próprios e nos outros no que respeita à virtude. Mas, como muitas vezes acontece que, por brincadeira ou a sério, louvamos não só um homem ou um deus, mas até seres inanimados ou qualquer animal que se apresente, devemos de igual modo prover-nos de premissas sobre estes assuntos. Falemos, portanto, também delas, pelo menos a título de exemplo.
> Pois bem, o belo é o que, sendo preferível por si mesmo, é digno de louvor; ou o que, sendo bom, é agradável porque é bom. E se isto é belo, então a virtude é necessariamente bela; pois, sendo boa, é digna de louvor. A virtude é, como parece, o poder de produzir e conservar os bens, a faculdade de prestar muitos e relevantes serviços de toda a sorte e em todos os casos. Os elementos da virtude são a justiça, a coragem, a temperança, a magnificência, a magnanimidade, a liberalidade, a mansidão, a prudência, e a sabedoria. As maiores virtudes são necessariamente as que são mais úteis aos outros, posto que a virtude é a faculdade de fazer o bem. Por esta razão se honram sobretudo os justos e os corajosos; pois a virtude destes é útil aos demais na guerra, e a daqueles é útil também na paz. Segue-se a liberalidade; pois os liberais são generosos e não disputam sobre as riquezas, que é o que mais cobiçam os outros. [...]
> Sobre a virtude e o vício em geral, bem como sobre as suas partes, chega de momento o que dissemos.

O que se conclui a partir dessa leitura é que a sátira, ao contrário do que se pode pensar mais ingenuamente – um texto de simples entretenimento e diversão –, tem um caráter propedêudico[8] ou educacional: ao apresentar aos leitores a ridicularização dos vícios alheios, o autor da sátira acaba por afastar os leitores desses vícios, aproximando-os da virtude. Vale dizer que para apresentarmos o que é virtuoso, devemos ter em conta a noção de meio termo (*mesótes* – mesÒthj), visto que eticamente pensada a virtude jamais está nos extremos,

[7] 1366a -1366b (notação antiga para referência ao texto em grego de Aristóteles).

[8] Propedêutico (2004): 1. Relativo à propedêutica; 2. Que prepara, introduz (algo); introdutório, preliminar 3. Que visa dar ao aluno a formação geral e básica para que possa ingressar num curso superior.

antes no meio-termo de categorias que têm sua origem nas ações ou nas qualidades humanas .

Assim, Aristóteles na *Ética a Nicômaco* (1992, p. 41-43), propõe alguns exemplos interessantes, partindo dessa premissa, para a qual propomos o seguinte quadro:

Vício	Virtude	Vício
Excesso – por carência (-)	Mesótes mesÒthj	Excesso – por abundância (+)
Avareza	Liberalidade	Prodigalidade
Mesquinhez	Magnificência	Ostentação
Pusilanimidade	Magnanimidade	Pretensão
Desrespeito	Indignação justa	Inveja
Covardia	Coragem	Temeridade
Falsa modéstia	Veracidade	Jactância
Enfado	Espirituosidade	Bufonia
Vergonha	Recato	Impudência
Apatia	Amabilidade	Irascibilidade

Finalizando, Aristóteles nos ensina em sua *Ética a Nicômaco*[9] (1992, p. 45):

> Há então três espécies de disposições morais; duas delas são deficiências morais e implicam em excesso e falta respectivamente, e uma é excelência moral, ou seja, o meio-termo, e cada uma delas é de certo modo oposta às outras duas, pois as situações extremas são contrárias tanto à situação intermediária quanto entre si, e a intermediária é contrária às extremas; da mesma forma que o médio é maior em relação ao menor, e menor em relação ao maior, as situações intermediárias são excessivas em relação às deficiências, e deficientes em relação aos excessos, tanto no caso das emoções quanto no das ações. De fato, o homem corajoso parece temerário em relação ao covarde, e covarde em relação ao temerário; de forma idêntica, o homem moderado parece concupiscente em relação ao insensível, e insensível em relação ao concupiscente, e o homem liberal parece pródigo em relação ao avarento, e avarento em relação ao pródigo. Consequentemente, cada pessoa nas situações extremas empurra a pessoa na situação intermediária contra a outra, e o homem corajoso é chamado de temerário pelo covarde, e de covarde pelo temerário, e da mesma forma nos outros casos.

Caso observemos atentamente essas ditas disposições morais a que se refere Aristóteles no trecho acima, notaremos que a construção de *personae* satíricas cujas características essenciais estejam ou inseridas na *bufonia* ou no *enfado* leva o leitor, por exemplo, a recompor sua ideia de moralidade, ou melhor, de virtuosidade, afinal há uma moralidade no vício, naquilo a que se deu o nome *espirituosidade*. Reside, pois, nessa conclusão do fruidor da obra satírica sua finalidade educativa.

[9] 1108b-1109a (notação antiga para referência ao texto em grego de Aristóteles).

Entretanto, se nos atemos apenas a essa função que acabamos de discorrer, estaríamos limitando a excelência artística desses textos. Isto é, ao não atentarmos aos aspectos da elocução compositiva dos textos satíricos e a beleza que dessas composições advêm, perderíamos completamente de vista o fato de esses textos (satíricos) serem a mais alta literatura, a despeito, paradoxalmente, de tratarem daquilo que é baixo. Assim observaremos, quando tratarmos de cada um dos satiristas romanos em questão, a saber, Horácio, Juvenal, Sêneca e Petrônio, as características formais e elocutivas que os tornam autores e autoridades do gênero.

A invectiva: o iambo

O que se poderia imaginar, entretanto, é o uso *exclusivo do mecanismo* proposto acima como "função da sátira", o que não é verdadeiro, já que na comédia, assim como, na poesia iâmbica são figurados os vícios para que notemos a importância das virtudes. No primeiro caso, nas comédias, exemplos na literatura grega e na latina abundam, penso aqui, por exemplo, na figura de Sócrates desenhado por Aristófanes em *As Nuvens*, na qual Sócrates, muito distante da imagem do sábio construído por Platão, não passa de um sofista bufão, cuja função é sistematicamente tentar ludibriar alguém. Pior do que isso, seu Sócrates ganha contornos escatológicos. Horácio na sátira 1, 4, 1-8 (1956, p. 19), já indicava esse tipo de aproximação, isto é, comédia e sátira:

> Eupolis, Aristófanes, Cratino,
> E os mais poetas da comédia antiga,
> Se alguém lhes merecia ser descrito
> Como ladrão, malévolo assassino,
> Adúltero, ou por outra causa infame,
> Com ampla liberdade o malsinavam.
> Após eles, variando o metro apenas,
> A mesma propensão Lucílio teve; [...]

Apesar de Horácio não denunciar explicitamente, outro gênero por ele mesmo desenvolvido associa-se muito proximamente à sátira por ele igualmente trabalhada: o iambo ou jambo. Inicialmente, temos que esse gênero caracteriza-se pelo uso específico do pé métrico homônimo cuja constituição é a presença de uma sílaba breve, seguida de uma sílaba longa: ∪ —. Segundo estudiosos da prosódia latina e sua respectiva métrica, o iambo acentua um caráter agressivo

e invectivo das palavras, porquanto a presença da sílaba longa na segunda posição provoque um ritmo mais forte, o icto, como que a sílaba breve atenuasse o tom que a longa agrava.

Os iambos de Horácio recebem o nome de *epodos*, isto é, *epi* (contra) + *ode* (canto), um "canto contra" alguém. E desse detalhe podemos salientar a principal diferença entre a sátira e o iambo, ainda que a temática seja próxima, como vimos. O canto contra alguém pressupõe o paciente explícito da agressão. Podemos dizer, portanto, que a sátira não identifica o invectivado, enquanto o epodo o faz obrigatoriamente.

Outra dessemelhança entre o iambo e a sátira é a ausência de um caráter filosófico no primeiro e presente no segundo. Essa ideia pode ser corroborada pela própria designação dada por Horácio às suas sátiras: *sermones*, isto é, para ele, a sátira era uma conversa[10], um diálogo. Podemos associar esse dado a outras duas informações já indicadas: a relação da sátira com a diatribe estoico-cínica e com o *agón*[11] da comédia antiga grega.

Quanto à *performance*, podemos dizer que a estrutura métrica dos *sermones* ou das sátiras impede o canto, já que são escritas em hexâmetros datílicos. O que não ocorre com os iambos, pois que sua estrutura fundada nesse pé métrico se não obriga o canto, pode valer-se dele.

Porém, quanto às semelhanças entre os iambos e as sátiras, podemos salientar, como já vimos, a indicação viciosa do invectivado. Tanto a sátira quanto o iambo não podem operar sem esse alvo vicioso. E tanto a *persona* iâmbica, como a satírica podem ser consideradas *auctoritates*. Assim, dessa maneira, há que se observar uma função propedêutica ou didática a essas composições, a despeito de não serem especificamente didáticas como gênero.

A sátira: o riso

Outra questão que vale ser observada nas sátiras e que poderia ser seguramente observada também na comédia, como no iambo, é o efeito de sentido produzido por essas composições. A comédia, o iambo e a sátira, muitas vezes, aplicam-se a produzir na audiência e/ou assistência o riso que funciona quase como uma catarse às avessas.

---

10 Cf. PARATORE, 1983, p. 428. Cf. HORÁCIO, *Epístola* 1, 4, 1-2: "Álbio, honesto juiz de meus *sermones* [conversas], que diria eu que agora fazes na região Pedana?"

11 Agone (2004): na comédia grega, conflito entre as personagens principais. Entre os especialistas em literatura clássica é mais comum encontrarmos *agón* e não *agone* como preceitua o Houaiss.

Enquanto o efeito catártico purga, purifica o terror advindo da ação trágica nas tragédias, ao mesmo tempo em que nos produz piedade, sentimento de comiseração diante daquele que está a sofrer as agruras ou do destino ou de seu próprio erro, o efeito cômico ao qual acompanha o riso, nascido na maior parte das vezes do ridículo e risível, purifica, purga a alma.

Horácio

Horácio é talvez o mais profícuo autor/poeta romano. Sua produção prima por um ecletismo curiosamente competente, visto que a diversidade de gêneros a que se aplicou não o impediu de ser talvez o maior de todos os poetas romanos. Os seus quatro livros de odes, o livro de epodos, os dois livros de epístolas e os dois livros de sátiras, afora, o opúsculo da *Arte Poética* (*Epistola ad Pisones*) comprovam não só a excelência como a copiosidade.

Sobre as sátiras de Horácio, assim nos ensina Zélia de Almeida Cardoso (1989, p. 91):

> Horácio prefere, em algumas circunstâncias, censurar, por meio da sátira, não uma pessoa determinada, portadora de um certo defeito em si, em sua universalidade e generalidade. Desaparece, dessa forma, o tom agressivo e indignado que fora uma das tônicas da sátira de Lucílio, cedendo lugar a um linguajar menos inflamado e retórico, que consegue atenuar o próprio ridículo das coisas. [...]
> A linguagem de Horácio é extremamente cuidada – e, sob esse aspecto, diferencia-se da de Lucílio; a versificação é correta e o estilo elegante e agradável. O apuro técnico, preconizado nas sátiras nas quais se propõem questões literárias, se realiza, pois, na prática. As imagens, originais e espirituosas, dão um toque especial ao texto. Os procedimentos artísticos revelam virtuosismo, tanto no manejo da narração como do diálogo.

Principalmente essa última informação produzida pela professora Zélia, nos é de importante valor, qual seja, a de que seus livros de sátiras não foram nomeados como tais, antes, ele os nomeia livros de *Sermones*. *Sermo, -onis* em latim possui um largo espectro significativo entre os quais, de acordo com o *Novissimo Diccionario Latino-Portuguez* (SARAIVA, 1927, p. 1.091): "Modo de expressão; linguagem. Discurso familiar; conversação; conversa. Conversar com alguém. Andar na boca de todos; ser objeto da conversação de todos". Já *sermo litterarum*: "correspondência epistolar, diálogo (em comédia). Assunto da conversação. Ditos que correm no público; falatório; rumor desagradável; maledicências. Discurso em verso, sátira".

Seria para Horácio, portanto, a sátira uma conversa (vale salientar que algumas delas são efetivamente dialogadas), a miúdo, um rumor público que estava na "boca do povo" que ele, poeta cuidadoso, transformava em poesia. Esse fala-

tório, sua matéria, que, vez por outra, ainda hoje pode ser gerador de discussões inflamadas nos bares entre amigos, chama-se *agon*.

Tomemos, então, um exemplo da sátira moral de Horácio (1, 4) na tradução de Antonio Luís Seabra[12] (1956, p. 19-20):

Eupolis[13], Aristófanes[14], Cratino[15], -1
E os mais poetas da comédia antiga,
Se alguém lhes[16] merecia ser descrito
Como ladrão, malévolo assassino,
Adúltero, ou por outra causa infame[17], -5
Com ampla liberdade o malsinavam[18].
Após eles, variando o metro apenas,
A mesma propensão Lucílio teve[19];
Faceto[20], de sagaz e fino olfato,
Duro no versejar, (força é dizê-lo) -10
Muita vez, como insigne maravilha,
Duzentos versos sobre um pé ditava.
Coisas na lutulenta[21] enchente havia
De se extraírem dignas[22]: mas palreiro[23]
À lida de escrever bem, que o muito é nada. -15
Mas eis Crispino[24] me provoca ufano[25],
A cento contra um – "venham tabelas;
Assine-se o lugar, vigias e hora;
Vejamos qual dos dois é mais fecundo."
– Graças aos Numes[26] dou, que me hão formado -20
De falar curto e raro e escasso engenho:

[12] António Luís de Seabra e Sousa (1798-1895), Visconde de Seabra, estudou leis na Universidade de Coimbra e dessa Universidade foi Reitor.

[13] Poeta cômico ateniense (446-411 a.C.).

[14] Poeta cômico ateniense (446-386 a.C.).

[15] Poeta cômico ateniense (c.520-423 a.C.).

[16] Por eles.

[17] Causa infame aqui resume os vícios: adultério,

[18] Os poetas cômicos da época de Aristófanes tinham a total liberdade de poetar vituperando o que faziam.

[19] Em seguida aos poetas cômicos antigos gregos, veio Lucílio a realizar a mesma tarefa em outro metro.

[20] Faceto (2004): que tem caráter facecioso; chistoso, brincalhão.

[21] Lutulento (2004): cheio de lodo; lamacento, lodoso, lutoso ou que ofende, agride (diz-se esp. de discurso).

[22] Conferir nota 2.

[23] Palreiro (2004): que ou o que palra; palradeiro, palrador. Palrar (2004): falar muito, sem dizer coisas importantes; tagarelar.

[24] Crispino é um filósofo estoico reconhecidamente loquaz.

[25] Vaidoso, jactancioso.

[26] Às divindades.

Embora imita, pois que esse é teu gosto,
O vento, que nos foles comprimido,
Lida e forceja, até que o fogo ardente
Abrande o rijo ferro. Às livrarias -25
Leve Fânio[27], feliz com glória tanta,
Sem que roguem, seus versos e retrato:
Os meus ninguém lê, e até receio
Recitá-los em público, que raros
Ao motejo[28], à censura inacessíveis, -30
Podem recreio achar em tais escritos.
Eia! Um, qualquer, da multidão separa;
De avaro ou de ambicioso, o triste arqueja[29]:
Um por moças gentis de amores arde;
Outro pelas casadas enlouquece; -35
Da prata o esplendor este deslumbra;
E o bronze é de Álbio o assombro, a maravilha.
Traz este do Levante[30] as mercadorias
Pra o Clima, que o Véspero amornece;
E qual poeira, em turbilhão rodando, -40
De um mal em outro rápido baqueia,
Ou por não defraudar os bens granjeados,
Ou por que mais seu cabedal[31] se engrosse!
Tal gente o verso teme, e o vate[32] odeia[33]:
Traz feno sobre o corno[34]; arreda! Arreda! -45
Bem que do amigo à custa apraz-lhe o rir-se:
E não descansa enquanto não embute
A quantos topa, ou vem do forno, ou fonte,
Velhos, rapazes, o que em seu canhenho[35]
Com indiscreta mão trêfego[36] escreve. -50

---

27 Mau poeta, talvez seja o poeta a quem se refere Cícero e que era genro de Lélio.

28 Motejo (2004): palavra ou comentário zombeteiro; dito, observação de cunho satírico; gracejo, troça

29 Ansiar.

30 Do Oriente, de onde levanta o sol (em latim, diz Horácio: *surgente a sole*, literalmente: *donde o sol surgindo*.

31 Riqueza

32 Poeta.

33 Nos versos anteriores Horácio propõe uma série de figuras viciosas para as quais a conclusão é "*omnes hi metunt uersus, odere poetas*", literalmente: "todos esses temem os versos e odeiam os poetas".

34 (nota nossa) Trazer feno nos cornos segundo reza a tradição romana é uma marca distintiva que determinava que o touro era bravio; nesse caso o uso não é literal, marcando, pois, que essa gente que o vate odeia e o verso teme traz sua marca claramente observável.

35 Caderno de anotações, memória, registro.

36 Turbulento; irrequieto; traquinas; manhoso; astuto.

Pois bem; curta resposta em câmbio escuta:
Antes de tudo eu me segrego desses
A quem concedo o título de vates:
Quem mais não sabe que engenhar dois versos,
Ou como escrever em frase humilde, -55
Não pode entre poetas ser contado.
A quem tiver talento sobre-humano,
E boca que grandíloqua ressoe,
A honra outorgarás desse alto nome.
Assim é que não falta quem dispute -60
Se a Comédia é poema, pois carece
No estilo e assunto de altiveza, e de estro[37],
E da fala vulgar só dista em metro.[...] -63

Essa sátira de Horácio nos é rica, pois se ocupa de discussão metalinguística, no caso, metapoética. São inúmeras as questões levantadas, entre as quais devemos observar mais atentamente os seguintes versos:

- versos 1-8: o satirista indica a filiação do gênero satírico, dizendo ser devedor dos poetas de comédia antiga, ou também conhecida como ática. Fala que a natureza temática da sátira é a mesma da comédia com variação formal. Ainda aponta exemplos de viciosos que podem ser vituperados tanto por um como por outro gênero poético: ladrão, assassino, adúltero.

- versos 9-15: ocupa-se em indicar seu êmulo mais antigo, Lucílio. Propõe as características desse poeta e de sua poesia, dizendo que era chistoso (faceto), de fino olfato, entretanto duro no manejo do verso; era por deveras caudaloso, verboso, talvez, prolixo.

- versos 16-27: fala de outro poeta, o filósofo estoico, Crispino. Como sua principal característica era a loquacidade, o falar demais, então Horácio propõe verificar qual é mais esse ou aquele. Nesse mesmo trecho o "eu satírico" se coloca em contraponto a essa tendência verborrágica a que se filiam Lucílio e Crispino.

- versos 28-32: o poeta passa a tratar abertamente de composição satírica preferencial, informando que ninguém lê os seus versos, que receia recitá-los em público, que não contêm chistes em abundância e não são acessíveis à censura, pois são pudorosos.

[37] Engenho poético.

- versos 33-44: Horácio passa a delinear a temática dos versos satíricos, observando que trata de coisas banais como do avaro, do ambicioso, do homem maduro que se arde por mocinhas; daquele que enlouquece por mulheres casadas etc. Ao final da indicação da matéria satírica (*res satirica*), afirma que todos esses personagens temem esses versos e odeiam os poetas que os realizam.

- versos 45-63: o satirista não "perdoa" nem o amigo, a todos que ele encontra, velhos ou rapazes, podem ser alvos dos seus versos: "O que em seu caderno escreve com mão indiscreta". Essa advertência faz aos poetas.

Juvenal

Domínio público.

O coroamento de Juvenal.

Poeta satírico do final do século I e início do II, Juvenal apresenta aspectos diferenciados em relação aos seus antecessores como Pérsio, Horácio, ou mesmo Lucílio. Por outro viés, apresenta-se como fonte essencial da tradição romana

em séculos vindouros, haja vista sua citação descontextualizada em expressões como "ave rara – *auis rara*" (Sat., 6, 165), "mente sã em corpo são – *mens sana in corpore sano*" (Sat.,10, 356), "quem guardará os próprios guardas – *quis costodiet ipsos custodes*" (6.347-6.348) e "pão e circo – *panem et circenses*" (Sat.,10, 81).

Uma bela síntese da obra desse insigne poeta romano foi elaborada por Ernst Bickel (1982, p. 550):

> Juvenal não prevê na sua sátira crítica filosófica da cultura e dos costumes como o faz Pérsio, tampouco trata, como Horácio, de erigir na consciência pessoal o que há de humano no homem por meio da ironia, mas sim libertar contradições sociais. A sátira de Juvenal é mais uma luta interna contra certa classe social. Esse tipo de sátira coincide muito com a de Lucílio, se bem que existem características que os separam. Assim como Lucílio inclinou-se a satirizar quando já fazia 50 anos, por causa da corrupção dos costumes políticos, igualmente o quadro moral da capital induziu a Juvenal em idade semelhante a empunhar a pena. Entretanto em Lucílio, o aristocrata se abstém de pôr sob o látego seus companheiros de classe; em Juvenal, porém, a classe média se subleva com ira contra a corrompida classe superior e contra tudo que lhe pertence e com ela se relacione. É claro que não era possível na época de Adriano elevar na sátira os nomes de aristocratas vivos. Mas a nobreza romana com a inclusão da corte imperial havia demonstrado suficientemente no século I sua fisionomia prototípica, de sorte que Juvenal podia encontrar nos tipos do passado mais recente tudo o que em seu presente lhe parecia caduco e perigoso, repugnante e depravado.

Tomemos, como exemplo, os primeiros 30 versos da 6.ª Sátira de Juvenal na tradução de Francisco Antônio Martins Bastos[38] (1943, p. 63), cujo tema central é as mulheres:

Se houve pudor no Mundo, como eu creio, -1
Foi reinando Saturno: largos dias
Foi vista a pudicícia, quando os antros[39]
Serviam às famílias de morada,
De habitação aos Deuses, e de aprisco[40] -5
Aos gados. A mulher então robusta[41],
De folhame[42], ou de colmo[43], ou de silvestres
Brutos, com peles adornava o leito
Nupcial, semelha a ti não sendo
A Cíntia[44], nem a ti, Lésbia[45], que morto -10

[38] Tradutor português, professor de Gramática e Língua Latina (1799-1868).

[39] Antro (2004): gruta.

[40] Aprisco (2004): curral.

[41] Aqui acepção de força, física e intelectual.

[42] Folhame (2004): folhagem.

[43] Colmo (2004): palha comprida extraída de diversas plantas, empregada para atar feixes, cobrir cabanas.

[44] Referência à personagem do poeta elegíaco romano Propércio.

[45] Referência à personagem da poesia lírica de Catulo, Lésbia.

Pranteaste[46] um Pardal! Mas presentava[47]
Aos vigorosos filhos fartos peitos.
Ela era muitas vezes, mais que o Esposo
Que de robles[48] vivia, dura, e forte.
Era então novo o Mundo, e um Céu recente -15
Cobria os homens, que sem Pais nascidos,
Mas do limo tirados, ou de um tronco
Por diversos costumes conviviam.
Desse antigo pudor, vestígios muitos
Não duvido existissem, vários outros -20
De Júpiter no tempo, quando Jove[49]
Barba não tinha ainda, e quando os Gregos
Para jurar pela cabeça de outro,
Sem escrúpulo ainda não estavam,
Quando ninguém temia em veigas suas, -25
Nos pomares ladrões, francas as quintas.
Ástrea, pouco, e pouco, o Mundo deixa,
E com vergonha aos Céus subindo, foram
De repente as Irmãs ambas fugindo.
É coisa antiga, ó Póstumo, o sagrado -30
Manchar do leito conjugal, e o Nume.
A férrea idade trouxe os crimes todos;
Começando na argêntea os adultérios. -33

Podemos fazer uma pequena síntese dessa sátira que nos dá uma perfeita dimensão do seu uso como instrumento educativo, colocando lado a lado uma moralidade desejável (a antiga) e uma imoralidade indesejada (a nova):

- versos 1-6: descrição espacial do mundo durante a idade de Saturno, momento em que segundo o eu satírico havia pudicícia no mundo.
- versos 6-14: descreve as atividades femininas e mostra como as mulheres eram diferentes daquelas de seus dias.
- versos 15-29: a partir dessas duas descrições, passa a construir um desenho moral do mundo em que vive.

---

46 Prantear (2004): chorar, lastimar-se.

47 Presentar (2004): apresentar.

48 Roble (2004): Carvalho. [Devemos entender que o carvalho representa na simbologia literária antiga dureza original do mundo, assim como as pedras, os seixos.]

49 Júpiter.

- versos 30-33: estabelece uma interlocução, Póstumo, e indica a matéria a ser tratada nos versos seguintes: o adultério.

A sátira menipeia

Domínio público.

Menipo, 1639-1641. Diego Velázquez: Madri, Museu do Prado. Óleo sobre tela.

Quando falamos de sátira menipeia devemos lembrar que Quintiliano no livro 10, 93-95 fala tanto da sátira de Lucílio (cujo verso é lutulento, como já vimos) e de Horácio, como abre a possibilidade de existência de um segundo tipo de sátira. Supondo, pois, que Lucílio, Horácio, Pérsio e Juvenal produzam o mesmo tipo de sátira, ou seja, a sátira moral, mantidas obviamente as idiossincrasias e o estilo – pois esse é sempre pessoal – resta-nos um segundo tipo de sátira à qual se dedicaram Sêneca e Petrônio. O primeiro com o opúsculo chamado *Apocolocintose* e o segundo, com outro, cujo nome é *Satíricon*.

São essas duas sátiras exemplos daquilo a que se convencionou chamar de *sátira menipeia*. O nome advém do filósofo cínico grego Menipo de Gedara (c. séc. IV-III a.C.), de origem fenícia, que foi escravo em Sinope, mais tarde garantiu sua liberdade e adquiriu cidadania tebana. Atribui-se a ele um gênero literário cujas principais características são:

- a mistura entre verso e prosa ("prosímetro", *prosimetrum*);
- temática de crítica social e moral;
- a presença da diatribe cínico-estoica;
- o registro dessa crítica ora é sério, ora é cômico (sério-cômico: *spoudogeloion* – spouda‹oj + gšloioj);
- a mistura de gêneros (*polyeidia* – polueid…a, polÚ + eŁdoj);
- a inserção da paródia (par¦, "paralelo" + çd», "canto")
- a presença de um observador distanciado (*katascópos*; kat£, "de cima para baixo" + skopÒj, "observador").

Essa produção, digamos, satírica de Menipo, supõe-se, foi retomada em Roma por Varrão[50] (82-c. 35 a.C.), cujas obras não nos restaram. Mais tarde, entretanto, sob o engenho de Sêneca (4 a.C.-65 d.C), Petrônio (14 a.C.-66 d.C.) e do satirista grego do período romano Luciano de Samósata (c. 125-c.181), temos amostras preciosas desse gênero que virá a influenciar sobremaneira o romance dos séculos XVIII-XIX, principalmente: Sterne[51], Machado de Assis[52] e Dostoiévski[53].

A sátira menipeia e a modernidade

Mikhail Bakhtin (1895-1975), filósofo da linguagem e linguista russo principalmente em duas de suas obras – *Problemas da Poética de Dostoiévski* e *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* –, a partir dos conceitos de *carnavalização* e de *polifonia*, comprova a filiação de certos romances, atribuindo sua paternidade à sátira menipeia. A carnavalização é assim determinada por Bakhtin (1997, p. 123):

> Elimina-se toda *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: *o livre contato familiar entre os homens*. Este é um momento muito importante da cosmo-visão carnavalesca. Os homens, se parados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca. Através dessa categoria do contato familiar, determina-se também o caráter especial da organização das ações de massas, determinando-se igualmente a livre gesticulação carnavalesca e o franco discurso carnavalesco.

---

50 "Nossa fonte, Nônio, toma citações de três coleções: uma continha, sobretudo, sátiras uma com nome duplo, as outras duas com nome simples. Gélio apenas conhece as sátiras do primeiro grupo. Apenas esse leva o nome de *Saturae Minippeae*" (ALBRECHT, 1997, p. 557).

51 Laurence Sterne (1713-1768), escritor irlandês, cuja principal obra foi: *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*.

52 Por exemplo, assim como Tristam Shandy de Sterne, Brás Cubas de Machado utiliza a sátira menipeia para expressar o sentido da carnavalização na literatura ao reestruturar o cânone literário que vigorava à sua época. A vida e as opiniões de Shandy e as memórias de Cubas apresentam o mundo às avessas: sem leis, proibições e restrições tão comuns a quaisquer vidas em sociedade.

53 Fiódor Mikhailovich Dostoiévski (1821-1881), romancista russo.

A polifonia, por sua vez, que é um conceito tomado da teoria musical que determina e analisa a presença de duas ou mais vozes soando ao mesmo tempo numa mesma música, segundo ele pode ser aplicado a certos textos em que "vozes" ecoam não explicitamente na forma dialógica, mas sim a partir de pontos de vista, modos de estar no mundo e enunciados simultâneos, produzindo uma multiplicidade de informações.

A sátira menipeia, pois, pode ser analisada sob o crivo desses dois conceitos, associada ainda ao seu caráter formal e de conteúdo que envolve, como vimos, a mistura entre verso e prosa (o prosímetro), o sério-cômico e a dualidade da diatribe. Assim a reorganização do mundo, que se dá a partir da carnavalização, ganha contornos normativos a partir dos elementos estruturais da própria sátira menipeia que tem por escopo produzir efeito polifônico. Atribui-se, portanto, voz a quem era destituído de voz[54], sem, contudo, calar àquele que sempre a possuiu. O mundo da sátira é o mundo ficcional fantástico, pois que fruto é de uma construção onírica em que os papéis invertem-se.

Mais uma vez Bakhtin proclama (1997, p. 124-125):

> O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. [...] a coroação/ destronamento é um ritual ambivalente, biunívoco, que expressa a inevitabilidade e simultaneamente, a criatividade da mudança, renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e posição (hierárquica). [...] o carnaval triunfa sobre a mudança, sobre o processo propriamente dito de mudança e não precisamente sobre aquilo que muda. O carnaval, por assim dizer, não é substancional, mas funcional. Nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo.

Para encerrar, diz (1997, p. 133):

> A natureza carnavalesca da menipeia se manifesta de maneira ainda mais precisa; suas camadas externas e o seu núcleo profundo são impregnados de carnavalização.

Sêneca

De acordo com Enylton de Sá Rego (1989, p. 38):

> *A Apocolocintose* é uma narração dos acontecimentos passados no céu e no inferno no dia 13 de outubro do ano 54 de nossa era, dia da morte de Cláudio. Após uma curta introdução feita pelo narrador, vemos Cláudio que, liberado de sua agonia pelos deuses, toma o caminho previamente seguido por Augusto e Tibério em direção aos céus. Lá chegado, é recebido por

[54] Originalmente, coroava-se e destronava-se como rei carnavalesco um escravo ou um bobo, isto é, um "ser social" que, na verdade, era o avesso de um rei e o oposto do que se concebia como escala evolutiva das hierarquias sociais (MEDEIROS, 2009, p. 1).

Hércules que não o reconhece. A identidade do estranho lhe é revelada pela deusa Febre, e Hércules fica furioso. Segue-se uma lacuna no texto, durante a qual Cláudio teria sido levado diante da assembleia dos deuses para julgamento. O texto reinicia durante o debate entre os deuses sobre o futuro do Imperador, debate que termina com a decisão de enviá-lo ao Hades. Em sua descida aos infernos, Cláudio passa pela terra, e tem a oportunidade de observar o seu próprio enterro. Ao chegar ao Hades, é julgado de maneira sumária e condenado a servir como escravo.

Basta observarmos o título da obra e sua sinopse para termos ideia de que estamos claramente diante da sátira menipeia, pelo menos no que se refere ao conteúdo. Vejamos: Cláudio é um imperador romano, entretanto ao contrário do que é esperado pela tradição do período, isto é, após sua morte a transformação em deus, ocorre a transformação em abóbora. Assim Cláudio sofre não a *apoteose*, mas a *aboborose*[55].

Cláudio é desenhado por Sêneca como um bobo, um completo imbecil, que jamais poderia ter sido imperador romano. Esse tipo de construção de uma imagem às avessas da realidade faz parte do processo de inversão de valores levados a termo pela menipeia.

Sob o aspecto formal, a mistura de gêneros, além da intercalação entre verso e prosa, são elementos formais constantemente presentes na *Apocolocintose* do Divino Cláudio.

Petrônio

Podemos dizer que se em literatura devesse haver algo censurável sob o ponto de vista de uma moral pequeno-burguesa, há que se pensar duas vezes antes de lermos o *Satíricon* de Petrônio. Pensado, pois, sob o aspecto das normas morais que certa religiosidade ou certa pudicícia preconizam, o *Satíricon* não poderia estar entre os livros de cabeceira de uma donzela.

Afora aspectos morais que não são parâmetros técnicos para a análise e observação da literatura, a obra de Petrônio é um marco da literatura ocidental, pois além de ser um dos poucos exemplos de sátira menipeia que nos restou, segundo críticos, é também um dos primeiros passos no ocidente em direção à novela e ao romance, em que se pese aqui a diversidade dessa nomenclatura desses dois gêneros modernos.

[55] ʻApokolokÚnqosij: kolokÚnqh ("abóbora") + ¢poqšwsij ("apoteose"): ¢pokolokÚnqosij: "abobreose", como sugere Enylton de Sá Rego (1989).

Texto complementar

Apocoloquintose[1]

(SÊNECA, 1985)

I.1. Os acontecimentos que se passaram nos céus durante o dia 13 de outubro, primeiro ano de uma nova era de felicidade, eis o que eu quero transmitir à história. E sem ressentimento nem simpatias. Aqui será apresentada a verdade: se por acaso alguém me perguntar de onde tirei estas notícias tão exatas, em primeiro lugar, se não tiver vontade, não responderei. Quem poderá forçar-me a isso? Eu sei que me tornei livre no mesmo instante em que acabou os seus dias aquele que tinha demonstrado a verdade do provérbio: "Um homem nasce ou rei ou idiota[2]". **2.** Pelo contrário, se me agradar responder, direi aquilo que me vier aos lábios. Quem exigiu de um historiador deposições juradas? Mas se for preciso apresentar uma testemunha, dirija-se o leitor a quem viu subir Drusila aos céus[3]: ele confirmará ter visto também Cláudio percorrer o mesmo itinerário "passinho por passinho"[4]. Queira ou não, ele deve ver tudo o que acontece nos céus: é inspetor da Via Ápia, onde passaram – é notário – também o divo Augusto e Tibério César, quando foram para os deuses. **3.** Se o interrogarmos, dirá tudo direitinho; mas a sós: no meio de muita gente não abre a boca, pois, desde o dia em que no Senado jurou ter visto Drusila subir aos céus – e, como agradecimento por tão bela notícia, ninguém quis acreditar aquilo que ele tinha visto –, declarou solenemente que nunca mais faria nenhuma revelação, mesmo que visse matar um homem no meio do Foro. Tudo o que ele me contou, aqui vou transcrever sem mudar uma vírgula: e que tudo isso possa transformar-se para ele em saúde e felicidade.

---

[1] *Apokolokintosis* quer dizer exatamente "transformação em abóbora": "apoteose" significa transformação do homem em deus; portanto (de "colocynte", abóbora), transformação do homem em abóbora. Mas, na realidade, na sátira, não se fala dessa metamorfose. Se a obra, como chegou até nós, é completa, "colocynte" é um bem apropriado apelativo de Cláudio (abóbora: "bobo", "homem sem intelecto"). Sobre o título dessa obra e sobre suas finalidades, veja-se: G. D. Leoni, *Polêmicas Filológicas* (A *Apokolokintosis*, de Sêneca – Polêmica Catuliana), São Paulo, 1950.

[2] Cláudio fora rei e... idiota. Todos o ridicularizaram pela sua imbecilidade (Suetônio, "Cláudio", *passim*).

[3] Júlia Drusila, irmã e amante de Calígula, foi divinizada logo depois da morte (Suetônio, "Calígula", 24).

[4] Virgílio, *Eneida*, 11, 724: "o pequeno Júlio segue o pai "*non passibus aequis*"; mas aqui é ridicularizado Cláudio, que *claud*icava (Suetônio, "Cláudio", 21 e 30).

II. 1.

"Já tinha reduzido Febo a luz com caminho mais breve
e cresciam obscuras as horas contínuas do Sono;
ao contrário, já Cíntia estendia vitoriosa o seu reino;
já o deforme inverno tirara os presentes jucundos
do outono opulento; já vindimador, demorando,
de Baco envelhecido os pouquíssimos cachos apanhava".

2. Talvez compreender-se-á melhor se eu disser assim: o mês era de outubro; o dia 13. Não sei a hora exata: é mais fácil pôr de acordo os filósofos do que os relógios. Bom, a hora: entre meio-dia e a primeira badalada. **3.** "Oh! homem sem polidez", dirá o leitor, "em geral, os poetas não se contentam em descrever a aurora e o pôr do sol: incomodam até o meio-dia. E tu queres deixar de lado unia hora tão bela?"

4. Já Febo com o carro dividira a metade do curso
e mais perto da noite as bridas, cansado, agitava,
a claridade extrema levando por curvos caminhos.

III. 1. Cláudio dispôs a sua alma para a partida; mas não encontrava a saída. Então, Mercúrio, que sempre gostou do talento dele, chama de um lado uma das Parcas[5] e assim lhe fala:

– Mulher impiedosa, por que deixas padecer aquele infeliz? Nunca terá descanso, depois de tão longas torturas? Durante sessenta e quatro anos ele brigou com a própria alma. Por que não queres dar uma alegria a ele e ao seu povo? **2**. Deixa uma vez os astrólogos adivinharem: desde quando se tornou imperador, eles o enterraram cada ano, cada mês. Todavia, não é esquisito que eles não se orientem e que ninguém conheça a hora da morte dele: de fato, ninguém nunca pensou que ele tivesse nascido. Cumpre o teu dever:

"Mata-o; e no trono lhe suceda um outro mais digno."

3. Mas Cloto retrucou: –"Eu tinha pensado, por Hércules, em deixar-lhe alguns dias, somente para poder conceder a cidadania aos poucos que ainda não a possuem: ele decidira ver todos com a toga, gregos, gauleses, hispanos, britanos. Mas, se acharem melhor deixar alguns estrangeiros, e tu queres isto, então seja assim.

[5] Os gregos as chamaram Moirai, os romanos Parcas: eram as três deusas, filhas de Júpiter ou do Érebo e da Noite, que presidiam aos destinos humanos.

4. Abriu uma caixinha e pegou três fusos: um era de Augurino, o segundo de Baba, o terceiro de Cláudio. E disse: – Estes três deverão morrer no espaço de um ano, um pouco depois do outro: desta maneira, Cláudio não irá sem companhia. Não é bonito que uma pessoa, a qual até agora viu tantos milhares de aduladores ao seu redor, diante, atrás, por todos os lados, de repente fique sozinha. Mas, por enquanto, contente-se com esses companheiros.

IV.1. Disse: e enrolando sobre o seu fuso funesto os estames
interrompeu o curso real duma tola existência.
Láquesis, entretanto – coroada e enfeitada a cabeça,
a testa e os cabelos guarnecidos de louro piério
cândidos fios deriva do velo que neve parece,
e depois os envolve com dedos espertos: os fios
de nova cor se tingem. Admiram-se disso as irmãs:
a tosca lã no instante em precioso metal se transforma
e séculos de ouro procedem do fúlgido fio.
Não descansam as Parcas: fiando o magnífico velo
(fadiga entre as mais belas) de rocadas têm cheias as mãos!
Corre alegre o trabalho: do fuso que rápido gira
naturalmente descem os dóceis e leves estames:
e vencem de Titão a idade, de Nestor os anos.
Está presente Febo com o canto; e se alegra da sorte:
contente agita o plectro, contente fornece as rocadas.
Prende-as com o canto, com o canto alivia o trabalho.
De fato, enquanto louvam a citara e o canto fraterno,
fiam mais depressa as mãos: o notável labor ultrapassa
os destinos mortais. "Deste fio nada seja tirado",
Febo sussurra às Parcas, "o curso mortal ultrapasse
quem a mim se assemelha no aspecto, na graça do rosto,
também na voz, no canto. Ele um século de ouro aos opressos
vai dar com alegria, vai quebrar o silêncio das leis.
Assim como Lucífero dissipa no céu as estrelas
ou Héspero no céu a volta dos astros anuncia;
assim como, depois das trevas, a Aurora difunde

a rubra luz e o Sol cintilante o universo saúda,
pra fora das barreiras guiando com ímpeto o carro;
assim o novo César aparece, aclamado por Roma
agora será Nero: desprende-se a luz do seu rosto,
do cândido pescoço guarnecido de longos cabelos.

Dicas de estudo

- Assista ao *Satíricon* de Frederico Fellini.

Apesar de ser uma adaptação para o cinema, o filme produzido em 1969, por coprodução ítalo-francesa, dá ótimas indicações acerca dessa obra de Petrônio, principalmente no que diz respeito a degradação dos costumes na Roma antiga, além da multifacetada sexualidade masculina à época.

- Leia a adaptação do poeta curitibano, Paulo Leminski, ao texto de Petrônio. Leia igualmente a tradução do texto elaborada pelo prof. Cláudio Aquati da UNESP.

Quanto à primeira, dissera o Prof. Dr. Ariovaldo Augusto Peterlini da USP: "Paulo Leminski está entre os tradutores que amam o perigo, depois de Joyce, Petrônio. O Satyricon (texto latino escrito provavelmente sobre Nero, por um suposto Petrônio), é um desafio que impõe audácias. E como é audacioso o artista que há em Paulo Leminski. 'Entre trair Petrônio a trair os vivos', escreve ele no posfácio, 'escolhi trair os dois, único modo de não trair ninguém'. Leminski sabe que as traduções das obras clássicas greco-romanas ao nosso dispor trazem, de comum, ao leitor atual, de língua para língua, o escritor há centenas de anos, com sacrifício quase sempre da estrutura da língua receptora, em benefício da língua a do estilo de origem. Leitura restrita a minorias interessadas, já que supõe adaptação cultural. Mas Leminski, atendendo talvez a Henri Meschonnic (*Propostas para uma Poética da Tradução*), pretendeu 'produzir um texto original em língua de chegada, homólogo ao texto da língua de partida'"[56]. Já quanto à primeira deixemos sua leitura nos falar.

[56] Disponível em: <www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio37.htm>. Acesso em: 14 ago. 2009.

Estudos literários

1. Quais são as semelhanças e diferenças entre a sátira moral romana e o outro gênero invectivo da literatura latina, o epodo?

2. Quais são as características da sátira moral de Horácio e Juvenal e da sátira menipeia de Sêneca e Petrônio?

Gabarito

Roma: contexto histórico-literário

1. Imperialismo na atualidade pressupõe imposição de valores e eliminação, extinção de valores culturais próprios. Portanto, pensarmos imperialismo hoje é imaginarmos algo nefasto à cultura de uma região, aos valores próprios de certa nacionalidade ou agrupamento. Em Roma, ao contrário, fazer parte do Império não significava perder a identidade cultural. Muitas vezes, ocorria ação contrária, a metrópole romana passava a agir em acordo com modelos culturais não autóctones.

2. Imitação, ou como os gregos chamavam *mímesis*, dizia respeito ao processo de observação da natureza, seus objetos, agentes e fenômenos, e sua conversão em discurso verbal ou não verbal. A emulação, a que os gregos davam o nome de *zêlosis*, é o processo de observação e superação de obras literárias de mesmo gênero dentro do processo compositivo.

Lírica

1. De acordo com Aristóteles na *Poética*, temos pelo menos três tipos de poesia de acordo com o objeto da imitação: a poesia elevada que tem como objeto os homens superiores, como, por exemplo, na poesia épica e na trágica; a poesia baixa que tem como objeto os homens inferiores que realizam ações baixas como na comédia e na poesia jâmbica; e, por fim, a poesia média que realiza a imitação de ações de homens como nós. Nesse último caso teríamos a poesia lírica. Já de acordo com Hegel: "A poesia épica nasceu do prazer de ouvir o relato de uma ação estranha que se desenrola na forma de uma totalidade objetiva completa, ante a consciência do ouvinte. A poesia lírica satisfaz uma necessidade completamente oposta: a de perceber o que sentimos, as nossas emoções, os nossos sentimentos, as nossas paixões, mediante a linguagem e as palavras com que o revelamos ou objetivamos."

2. Lugar-comum, ao contrário do entendimento nosso hoje em dia, era algo que deveria ser buscado pelos poetas e pelos oradores dentro de suas composições, os poemas e os discursos respectivamente, por dois motivos essencialmente: primeiro, o lugar-comum ou *topos* faz resgatar-se elementos compositivos da tradição. Segundo, o seu uso faz com que o poeta ou orador dialogue mais incisivamente com seu público-alvo, com a sua recepção privilegiada.

Elegia

1. Justamente pelo fato de ele não escrever apenas elegias e mesmo as que escreve nem todas podem ser consideradas puramente elegíacas. Isto é, são elegíacas sob o aspecto formal, entretanto distanciam-se sob o ponto de vista temático, aproximando-se mais do epigrama.

2. Uma poesia formalmente determinada pela presença de um dístico (estrofe de dois versos), sendo cada um desses versos marcados por uma extensão diferente: o primeiro, mais longo, seis pés e o segundo cinco pés. O pé métrico de referência é o dátilo, um pé de quatro tempos, pois é composto por uma sílaba longa e duas breves. Quanto à temática, a poesia elegíaca romana é tipicamente uma poesia de juventude, marcada fortemente por certo erotismo. Entretanto encontramos também outros temas como a melancolia e a tristeza, principalmente em algumas obras de Ovídio (as *Pônticas* e os *Cantos Tristes*).

Bucólica

1. Poesia de gênero *humile* (baixo) que, entretanto, utiliza a formalidade do épos. É considerada baixa porque seu tema está associado à vida pastoral, campestre. Sua origem grega, à sombra dos idílios do poeta grego Teócrito de Siracusa, tem personagens de nome grego (Títiro, Menalcas, Melibeu etc.), tal construção em certa medida, eleva o tom da poesia, confere-lhe ares de sofisticação e erudição.

2. As *Bucólicas* de Virgílio são um conjunto de dez poemas de tamanho regular entre 63 e 100 versos, construídos em hexâmetros datílicos. O mesmo tipo de verso que aparece no primeiro verso do dístico elegíaco e exatamente o mesmo em que foram compostas as epopeias homéricas e a do próprio Virgílio.

Épica

1. Na medida em que a *Eneida* foi construída por Virgílio a partir de dois tipos de conhecimento do mundo, o primeiro fundado na tradição homérica das epopeias formadoras do mundo grego (*Ilíada* e *Odisseia*), o segundo estabelecido a partir da consciência política do mundo romano no início do principado de Augusto, podemos tê-la como síntese do mundo greco-latino.

1. São algumas características relevantes da forma do poema épico de Virgílio:

   - o hexâmetro datílico.
   - Doze cantos construídos em duas grandes seções claramente estabelecidas; cada canto contendo entre 700 e 900 versos aproximadamente.

Comédia

1. A comédia de Aristófanes é uma comédia de caráter político cuja característica primeira é partir de questões particulares da vida da pólis grega para efetuar uma crítica ácida aos valores gerais dessa mesma sociedade. Já as comédias de Menandro (grego), Plauto e Terêncio (romanos) o que temos, contrastivamente a essa composição cômica aristofânica, é a crítica igualmente ácida, entretanto construída a partir de elementos gerais, representados nas comédias pelo personagens tipificados que seguem a orientação proposta por Teofrasto.

2. O fato de as comédias, as sátiras e os iambos fundamentarem-se a partir da crítica aos vícios, isto é, aos caracteres viciosos, implica seguramente em certo didatismo que se efetua pela oposição. Ao ridicularizar os defeitos, os autores cômicos salientam as qualidades humanas. Essa ação coaduna-se com a máxima renascentista atribuída a Molière: "Rindo corrige os costumes".

Tragédia

1. A tragédia antiga é uma poesia mimética e deve ser observada a partir do objeto que imita, do modo como imita e do meio com que imita, produzindo nos espectadores terror e piedade, levando-os à catarse. A tragédia deve ser observada também, quanto às suas partes qualitativas e quantitativas, isto é, devemos verificar seu enredo, seus caracteres, seu pensamento, sua

encenação, sua música e sua elocução; assim como não podemos deixar de verificar também como são construídos seu prólogo, seu párodo, seus estásimos e episódios.

2. Apesar das tragédias de Sêneca apresentarem, muitas vezes, enredos já operados por Ésquilo, Sófocles e Eurípides, não devemos entender que sejam plágios, pois a literatura da Antiguidade Clássica, assim como a dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII, pressupõe o conceito de imitação e emulação que independem da questão da originalidade. As tragédias de Sêneca, assim, podem apontar para finalidades distintas ao mesmo tempo em que estão fundadas em outra preocupação de elocução, ou seja, o "como" o texto está escrito.

Historiografia

1. Temos em Roma, pelo menos, sete modalidades ou subgêneros historiográficos, cada um dos quais com suas características próprias e relações internas importantes. Vejamos: a) *Analística*: apresentação dos eventos históricos de forma cronológica, ano a ano. b) *História universal*: apresentação dos eventos históricos de forma anual, entretanto com amplo desenvolvimento narrativo dos mesmos eventos. c) *Epítome* ou *breviário*: a história universal apresentada em forma reduzida. d) *História pragmática*: apresentação das causas e motivos de alguns fatos importantes da história, isto é, obra historiográfica que busca justificar eventos atuais buscando explicações no passado. e) *Monografia*: uma forma reduzida da história pragmática que busca narrar apenas um evento. f) *Comentário*: uma espécie de rascunho ou anotação acerca de um determinado evento que deve ser desenvolvido futuramente. g) *Biografia*: um retrato de uma pessoa ilustre, essa modalidade, ao contrário das demais, está centrada na personagem e não nos eventos.

2. Dois elementos podem ser decisivos para se aferir o posicionamento político de Salústio: o primeiro elemento é a forma elogiosa com a qual constrói a personagem histórica de Júlio César. O segundo diz respeito à forma complacente com a qual molda a figura de Catilina, marcando assim uma óbvia dissonância em relação aos discursos proferidos por Cícero contra o mesmo Catilina ("Até quando, Catilina, abusarás de nossa paciência" – *Quousque tandem Catilina abutere nossa patientia*). Se é certo que nessa época temos o embate político na República entre os Aristocratas, liderados por Pompeu, Cícero, Catão e Bruto e os Populares, liderados por Júlio César e Marco Antô-

nio, a construção historiográfica de Salústio põe-se abertamente a favor do segundo grupo.

Retórica

1. Cinco são as partes da retórica, arte do bem dizer. Essas regulam e organizam o texto desde sua concepção mental até, digamos, sua pronunciação ou, pelo menos, sua escritura definitiva. As partes são a invenção, a disposição, a elocução, a memória e a ação ou pronunciação. A invenção ocupa-se de circunscrever os argumentos em favor do propósito do texto; a disposição ocupa-se em organizá-los; a elocução tem a função de aplicar-lhes uma bela formulação; a memória é responsável por um momento prévio à pronunciação e mais diz respeito a quem pronuncia do que a quem escreve um texto; por fim, a pronunciação ou a ação que diz respeito à performance do orador. As partes da disposição são o exórdio ou proêmio, a narração, a argumentação e a peroração. São virtudes da elocução: a pureza, a clareza, a adequação e a ornamentação.

2. Parece-nos que a retórica é um instrumento acessório à vida em sociedade, isto é, sendo uma disciplina organizadora e reguladora dos discursos, ela tem caráter fundamental não só dentro das relações interpessoais, como também das relações educacionais.

Oratória

1. Sob o ponto de vista da retórica antiga, é possível que tenhamos três gêneros de causa geradoras de três tipos de discurso. O *demonstrativo* ou *epidítico* cuja finalidade é o louvor e o vitupério e que se realiza no tempo presente e, ainda, que tem como público um número ilimitado de "ouvintes e/ou leitores". Já o *deliberativo* é o discurso cujo tempo é o futuro, pois visa convencer as pessoas a tomar posição sobre algo que virá a ser. Esse discurso possui uma plateia limitada que pode ser a assembleia de cidadãos ou Senado, sua função, pois, é aconselhar ou desaconselhar a realização de certa ação. No discurso *judicial*, o tempo é passado, uma vez que não há julgamento sobre o que ocorre ou sobre o que há de ocorrer e somente sobre o que ocorreu. O alvo do discurso deliberativo é múltiplo, entretanto absolutamente definido.

2. Entre os gêneros literários, em que se pese aqui o caráter mimético da literatura clássica como um todo, a oratória deve ser considerada o gênero que mantém relação mais estreita com a vida em sociedade. Isso se deve ao seu evidente pragmatismo, isto é, entre todos os gêneros literários da Antiguidade Clássica, a eloquência é o único que efetivamente nasce a partir das relações estabelecidas entre as pessoas dentro de um universo civil e político (pensemos aqui na *pólis* grega e na República romana). Poder-se-ia dizer mesmo que sem a vida em sociedade não haveria a oratória, pois ela é ora um mecanismo judiciário tecnicamente habilitado, ora é meio para a deliberação entre grupos políticos e ora é instrumento educacional de reconhecimento dos vícios e das virtudes das pessoas sob a ótica ética-moral, operando o universo dos exemplos. Assim não encontramos, entre os gêneros literários antigos, tamanha proximidade com a vida em sociedade tão explicitamente estabelecida artisticamente.

Poesia didática

1. Temos sempre de entender inicialmente que na Roma Antiga, tanto a prosa como a poesia eram ensinadas nas escolas desde a mais tenra idade. Dessa maneira, as crianças tinham contato tanto com uma preceptiva poética, quanto com retórica. Ambas, com o passar do tempo, começam a se misturar e, com isso, questões aplicáveis apenas à poesia passam a ser aplicadas à prosa e vice-versa.

2. A poesia conhecida como didática tem dupla filiação. A primeira e mais antiga é sua filiação épica. Por muitos, o fato dessa poesia didática ser escrita em hexâmetros datílicos comprova essa tese. Por outro lado, a tradição sapiencial que mantém uma relação direta com Hesíodo, *Dos Trabalhos e os Dias* e da *Teogonia*, aponta para uma característica de conteúdo advinda dessa tradição que, no caso romano, obrigatoriamente, é mediado pela literatura didática helenística dos séculos III e II a.C.

Sátira

1. Apesar de ambas tratarem dos vícios e, ao ressaltá-los, acabam por apontar as virtudes que devem ser seguidas, na esteira da comédia antiga, duas são as diferenças formais importantes em relação às sátiras morais (Lucílio, Horácio e Pérsio) e os epodos (ou iambos): enquanto as primeiras têm um cará-

ter de censura geral aos maus costumes, os iambos visam à censura pessoal e particular dos vícios de alguém nomeado no texto. A segunda diferença formal com implicações na performance diz respeito aos usos de metro específico à declamação nas sátiras – os hexâmentros datílicos – e a variação métrica iâmbica nos epodos que possibilitam uma performance musicada.

2. A sátira moral é um gênero essencialmente poético e romano, isto é, não há registros históricos de uma modalidade satírica não poética, tampouco não romana, a não ser a partir da Idade Média. Por sua vez, a sátira menipeia, cuja origem remonta ao filósofo cujo nome foi dado ao gênero, Menipo de Gedara, não é, pois, um gênero essencialmente poético, nem é originariamente romano, a despeito de ser retomado apenas em Roma, depois de sua invenção por Menipo. Assim, formalmente a sátira menipeia dista da moral, pois aquela é um gênero misto que congrega poesia e prosa e esta só a poesia. Além dela, a menipeia, apropriar-se de mais de um gênero literário simultaneamente. A menipeia, é bom dizer, no rastro de Bakhtin, é fundamentalmente o ambiente pra se disseminar a carnavalização e a polifonia.

Referências

ACHCAR, Francisco. **Lírica e Lugar-Comum**. São Paulo: Edusp, 1994.

ADORNO, Theodor W. **Lírica e Sociedade**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

AGONE. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

ALBRECHT, Michael von. **Historia de La Literatura Romana**. Barcelona: Herder, 1997. v. 1.

ANDRADE, Eduardo Gonçalves de (Tostão). O tempo passa. *In*: **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 17 fev. 2008. p. D5.

ANÔNIMO. **Retórica a Herênio**. Tradução, introdução e notas de: SEABRA, Adriana; FARIA, Ana Paula Celestino. São Paulo: Hedra, 2005.

ANTESTÉRIAS. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

ANTRO. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

APÓCRIFO. *In*:HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

APRISCO. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

ARCONTE. *In*:HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de: SOUZA, Eudoro. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 447. (Coleção Os Pensadores, v. 4.)

_____. **Ética a Nicômaco**. Tradução de: CURY, Mário da Gama. Brasília: UnB, 1992.

_____. **Retórica**. Tradução de: ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel; ALBERTO,

Paulo Farmhouse; PENA, Abel do Nascimento. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

_____. **Acerca del Alma**. Madrid: Gredos, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de: VIEIRA, Yara Frateschi. Brasília: UnB; São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de: BEZERRA, Paulo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. **Flores da Flores do Mal**. Tradução de: ALMEIDA, Guilherme de. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

BENGSTON, Hermann. El occidente mediterraneo a comienzos del siglo III. *In*: GRIMAL, P. (Org.). **El Mundo Mediterraneo em la Edad Antigua**. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984. v. 2.

BICKEL, Ernst. **Historia de la Literatura Romana.** Madrid: Gredos, 1982. p. 391-392.

BOARDMAN, John; GRIFFIN, Jasper; MURRAY; Oswyn (Ed.). **The Oxford History of The Roman World**. Oxford: Oxford University Press, 1991.

BROCH, Hermann. **A Morte de Virgílio**. São Paulo: Mandarim, 2001.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo. **Traduzir e Trovar**. São Paulo: Papyrus, 1968.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A Literatura Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CÉSAR. **A Guerra Civil**. Tradução e introdução de: MENDONÇA, Antônio da Silveira. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

CÍCERO. **As Catilinárias**. Tradução de: GONÇALVES, Maximiano Augusto. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964.

_____. **Orações**. Tradução de: JOAQUIM, Pe. António. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1970. p. 129-131. v. 2.

_____. O Melhor Gênero de Oradores. Tradução de: ALONSO JÚNIOR, Clóvis Luiz. *In:* **Letras Clássicas**, n. 4. São Paulo: Humanitas, 2000.

COLMO. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

CONTE, Gian Baggio. **Latin Literature.** A history. Baltimore: Johns Hoppkins University Press, 1994. p. 278-279.

CURTIUS, E. Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Rio de Janeiro: INV, 1957.

DE BEM, Lucy Ana. **O Amor e a Guerra no Livro I d'Os Amores de Ovídio.** Dissertação de Mestrado. IEL/UNICAMP, Campinas 2007.

DE CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

DIATRIBE. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

DIONISÍACAS. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

DIONÍSIO DE HALICARNASO. **Historia Antiqua de Roman**. Madri: Gredos, 1984. Libros I-III.

DITIRAMBO. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

DOMINIK, William J. **Roman Eloquence.** Rhetoric in society and literature. London: Routledge, 1997.

DONATO. **Interpretationes Vergilianae**. Lipsia: Teubner, 1905.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. p. 321-322.

ELEUTÉRIAS. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

ELIOT, T. S. **De Poesia e Poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ENOS, Richard Leo. **Roman Rhetoric**. Illinois: Waveland, 1995.

ERÍSTICA. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

EXÓGENO. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

FACETO. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

FOLHAME. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

FONTES, J. B. **Hipólito e Fedra, Três Tragédias, Sêneca, Eurípides e Racine**. São Paulo: 2007.

GARAVELLI, Bice Mortara. **Manual de Retórica**. Madrid: Fabbri, 2000.

GOETHE, J. W. **Poemas**. Tradução de: QUINTELA, Paulo. Coimbra: Centelha, 1986.

GONZAGA, Tomás Antonio. **Marília de Dirceu**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

GRANT, Michael. **História de Roma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GRIMAL, P. **Dicionário da Mitologia Clássica Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GRUBE, G. M. A. **The Greek and Roman Critics**. Indianapolis: Hackett, 1995.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

HEGEL, Georg W. Friedrich. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editores. 1980. p. 221-223. v. 3.

HELENO, Jose Geraldo. **Hércules no Eta**: uma tragédia estoica de Sêneca. Tese de Doutorado. FFLCH/USP: 2006.

HERÓDOTO. **Histórias**. Tradução de: CURY, Mário da Gama. Brasília: UnB, 1985.

HESÍODO. **Os Trabalhos e os Dias**. Tradução de: LAFER, Mary de Camargo Neves. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de: NUNES, Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

_____. **Ilíada**. Tradução de: LOURENÇO, Frederico. Lisboa: Edições Cotovia, 2007.

HONORATO. **Vergilii Bucolicon Librum Commentarius.**

HORÁCIO. **Sátiras**. Tradução de: SEABRA, António Luís. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1956.

_____. **Satires**. Texte établi et traduit par: VILLENEUVE, François. Paris: Les Belles Lettres, 1969.

IN LIMINE. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JAEGER, Werner. **Paideia.** A formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 287.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994. p. 6-8.

JUVENAL. *In:* PARZIALE, Mariano. **Sátira de Juvenal como Instrumento de Educação Socia**l. Tese de Doutorado, DLCV/FFLCH/USP, São Paulo, 1995.

KEIL, H. (Ed.). **Grammatici Latini**. DIOMEDES (v.1) Leipzig: Teubner, 1855-1880. 8 v.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. Lisboa: Fund. Calouste Gulbekian, 1972.

_____. **Manual de Retórica Literária**. Madrid: Gredos, 1990. 3 v.

LEITMOTIV. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LENEANAS. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LESKY, Albin. **Historia de la Literatura Griega**. Madrid: Gredos, 1985.

_____. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LUTULENTO. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MARCHIORI, Luciano A. B. S.. **Hércules Furioso de Sêneca**. Estudo introdutório, tradução e notas ,FFLCH/USP, São Paulo, 2009.

MEDEIROS, Aldinida. **Sátira Menipeia e Dialogismo Circunscrito sob a Volubilidade de Brás Cubas**. Disponível em: <www.cchla.ufrn.br/humanidades/ARTIGOS/GT15>. Acesso em: 14 ago. 2009.

MITOGRAFIA. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MOTEJO. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

NOMOS. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

NOVAK, M. G.; NERI, M. L. (Orgs.). **Antologia de Poesia Lírica Latina**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

OLIVA NETO, João Angelo. **O Livro de Catulo**. São Paulo: Edusp, 1996.

ORATÓRIA. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

OVÍDIO. **Arte de Amar**. Tradução de: CASTILHO, Antônio Feliciano de. São Paulo: Ars Poética, 1992.

PALRAR. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PALREIRO. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PARATORE, Ettore. **História da Literatura Latina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. p. 376-377; p. 598-599.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da Argumentação**. A nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.26-29.

PERIPATÉTICO. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Petrópolis: Nova Aguilar, 1981.

PETERLINI, Ariovaldo Augusto. **Viagem ao "Baixo"- Roma**. Disponível em: <www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio37.htm>. Acesso em: 14 ago. 2009.

PETRÔNIO. **Satyricon**. Tradução de: LEMINSKI, Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Satyricon**. Translated by: HESELTINE, Michael. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

_____. **Satíricon**. Tradução de: AQUATI, Cláudio. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

PLATÃO. **República**. Tradução de: PRADO, Ana Lia de Almeida. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

POETA. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PONTES, Paulo; BUARQUE, Chico. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

PRANTEAR. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PRESENTAR. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PROPEDÊUTICO. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PROPERTIUS. **Carmina**. Recognoiut breuique adnotatione critica intruxit E.A. Barber. Oxford: Oxford University Press, 1987.

QUINTILIANO. **Instituito Oratoria**. Translated by: BUTTLER, H. E. Cambridge: Harvard University Press, 1996. 4 v.

_____. **Institutio Oratoria**. Cambridge: Harvard University Press, 1998. v. 1-4.

_____. *In*: PEREIRA, Marcos Aurélio. **Quintiliano Gramático.** O papel do mestre de Gramática na Institutio Oratoria. São Paulo: Humanitas, 2000.

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

REGO, Enylton de Sá. **O Calundu e a Panaceia:** Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RETÓRICA. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

ROBLE. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

ROMILLY, Jacqueline de. **Fundamentos de Literatura Grega**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

SABEDORIA. *In:* **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

SALLES, Catherine. **L'Antiquité Romaine**. Paris: Larousse, 2000.

SALÚSTIO. **A Conjuração de Catilina e a Guerra de Jugurta**. Tradução de: MENDONÇA, Antônio da Silveira. Petrópolis: Vozes, 1990.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novissimo Diccionario Latino-Portuguez**. Rio de Janeiro: Garnier, 1927.

SÊNECA. Apocoloquintose. *In:* **Pensadores. Epicuro, Lucrécio, Cícero, Sêneca e Marco Aurélio.** São Paulo: Abril, 1985. p. 251-252.

_____. **As Troianas**. Introdução, tradução e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Apocolocybtosis**. Translated by: ROUSE, W. H. D. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

_____. **Agamêmnon**. Introdução, tradução e notas de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.

SERPA, Danilo Chiovatto. Mecanismos de construção da polifonia na obra O jogador de Dostoiévski. *In*: **Estudos Semióticos**, 3. São Paulo: FFLCH/USP, 2007. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em: 14 de agosto de 2009.

SÉRVIO. **Vergilii Bucolica et Georgica commentarii, recens Georgius Thilo**. Lipsia: Teubner, 1881.

SOFÍSTICA *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

SUETÔNIO; PLUTARCO. **Vidas de César**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

TEOFRASTO. **Os Caracteres**. Tradução de: MALHADAS, Daisi; SARIAN Haiganuch. São Paulo: EPU, 1978.

TITO LÍVIO. **Los Orígenes de Roma**. Edição de Maurilio Pérez Gonzáles. Madrid: Akal/Clásica, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. **As Origens do Pensamento Grego**. Rio de Janeiro: Difel, 1986.

VERNANT, Jean-Pierr; NAQUET, P. Vidal. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VEYNE, Paul. **A Elegia Erótica Romana**. O amor, a poesia e o ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VEYNE, Paul (Org.). **História da Vida Privada**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.v. 1.

VIRGÍLIO. **Virgílio Brazileiro**. Bucólicas, Geórgicas e Eneida na tradução de Manoel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: Garnier, 1854. p.161.

VIRGILE. **Bucoliques, Géorgiques, Énéide**. Texte latin par: Henri Goelzer. Paris: Garnier. 1920.

_____. **Eneida**. Tradução de: NUNES, Carlos Alberto. São Paulo: A Montanha, 1981. p.129-132.

_____. **Bucólicas**. Tradução e notas de: RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: UnB, 1982. p. 77-79.

WALKER, Jeffrey. **Rhetoric and Poetics in Antiquity**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

White, H. **Trópicos do Discurso**. São Paulo: Edusp, 1994.